سلسلة
الفنون

القراءة للجميع
٢٠٠٥
مكتبة الأسرة

إعادة اكتشاف
فيلم مصرى مختلف

سيناريو وإخراج
د. مدكور ثابت

إعادة اكتشاف

فيلم مصري مختلف

سيناريو وإخراج

د. مدكور ثابت

القراءة للجميع
٢٠٠٥
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

ماجدة عبد العليم

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصدير

«إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف»، واحدٌ من أحدث الإصدارات الجديدة، التى تؤرخ للسينما المصرية المعاصرة، وترصد بالبحث والتحليل لأبرز معطيات المنجز الدرامى الحديث. وضعه الدكتور مدكور ثابت رئيس أكاديمية الفنون وأستاذ الإخراج بالمعهد العالى للسينما، الذى يعد واحدًا من أعلام السينما التسجيلية والتجريبية والنقد السينمائى فى مصر والوطن العربى، فقد دأب على تقديم العديد من الأعمال الإبداعية المتميزة والبحوث الأكاديمية الرصينة، بدءًا من فيلم «ثورة المكن» ١٩٦٧ وحتى فيلمه الأخير «كل مصرى هيسمع اسمه» والذى يعرض لتاريخ مصر عبر مائة عام وهو تاريخ صناعة السينما. كما قدم العديد من الإسهامات المتميزة لفن صناعة السينما،خاصة خلال فترة رئاسته للرقابة على المصنفات الفنية ١٩٩٩، ومشاركاته المتعددة فى لجان التطوير والتحكيم والمهرجانات والأنشطة السينمائية المختلفة.

يتضمن هذا الكتاب مجموعة كبيرة من الدراسات المتعمقة التى يعرض فيها نخبة من النقاد وكتاب السينما فى مصر وعدد من العواصم العربية والأجنبية، للعديد من القضايا حول ديالكتيك الفرجة والكسر النسبى للإيهام السينمائى، والثقافة السينمائية الطليعية التى ينطوى عليها فيلم «حكاية الأصل والصورة» كأول فيلم تجريبى فى السينما المصرية، وما يقدمه من مضامين ورؤى جديدة، أثارت اهتمام كثير من النقاد المعنيين بقضايا السينما المصرية والعربية، وبحث التحديات التى تواجهها وآفاق مستقبلها، وهو ما تكشف عنه تلك المداخلات النقدية التى يُضمنها د. مدكور ثابت هذا الكتاب، بحيث يمكن الإفادة منها

والبناء عليها، فى محاولة جادة لإعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف يعى تطورات الحاضر ومتغيراته، ويستشرف المستقبل.

وحرصًا منها على نشر مفاهيم الثقافة السينمائية الرفيعة والتى تسهم بدورها فى النهوض بصناعة هذا الفن، تقدم «مكتبة الأسرة» هذا الكتاب فى طبعته الأولى هذا العام لتعميم الفائدة للقراء.

مكتبة الأسرة

القسم الأول:

مداخل إعادة الاكتشاف

تقديم لدراسات
صورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت

بقلم
إبراهيم فتحى
(مصر)

لا بد من أن نقف طويلاً عند فيلم " صورة " ، فهو يكاد يقف وحده على الضفة الأخرى من الأفلام التى ترجمت أعمال محفوظ إلى لغة سينمائية تعتمد على توليفة التسلية والترفيه والإبهار وتعليق الأنفاس .

إن قصة محفوظ " صورة " منشورة بمجموعة " خمارة القط الأسود " (١٩٦٩)، وهى المادة الخام التى أعاد مدكور ثابت تشكيلها فى فيلم " حكاية الأصل والصورة " وفقا لرؤيته الخاصة؛ ليقدم عملا سينمائيا يطمح إلى موازاة العمل الأدبى من ناحية المستوى الفنى .

وقد كان لهذا الفيلم المختلف أصداء متعددة لوحظ أن الدراسات الأكاديمية المتعمقة أرجح كفة فيها من التعليقات السريعة.

ونصغى إلى قول نجيب محفوظ فى تصريح شفاهى ، إن الفيلم عمل جرىء جدا، وتجربة فنية عظيمة ، لكن بهذه الجرأة المتناهية، وبهذا الابتعاد عن الجمهور، قد يعتبر هذا آخر سهم لجيل الشباب ، وإذا ضربت هذه التجربة فإن

فشلها يعطى القياد " للتهريج " فى الجانب المقابل كى يتمادى إلى أقصى مدى.

ويؤكد هاشم النحاس أن الفيلم يمثل تجربة فريدة بحق ولم تتكرر. ولكن حسن شاه ترفض الفيلم وهذا النوع من التجريب، وترى أن أحد عباقرة السينما حينما يفكر فى تقديم عمل تجريبى، فإنه يقيم عمله على أساس قواعد فنية وأصول قد تكون جديدة ، وقد تكون مناقضة لكل القواعد والأصول الفنية السابقة ، ولكن لا بد أن يكون لهذه القواعد منطقها الخاص الناتج من عبقرية صاحبها، ومن معرفة عميقة بالتراث الفنى القديم، وهى ترى أن الذى أقدم عليه مدكور ثابت ليس عملا تجريبيا يدل على أنه فنان لديه ما يقوله للناس، فى حين يدير الملف حوارا أخاذا حول الفيلم.

وتنقل مايسة حافظ عن نجيب محفوظ قوله إن هذا الفيلم ستكون حاله مثل حال فيلم " باب الحديد " الذى لم يلتفت الجمهور إليه إلا بعد خمس عشرة سنة، وعن مدكور ثابت قوله إن الفرق بين "باب الحديد" و"حكاية الأصل والصورة" أن الأول هاجمه الجمهور، فى حين قدر النقاد قيمته، أما الثانى فقد هاجمه وقتها النقادد والجمهور معا.

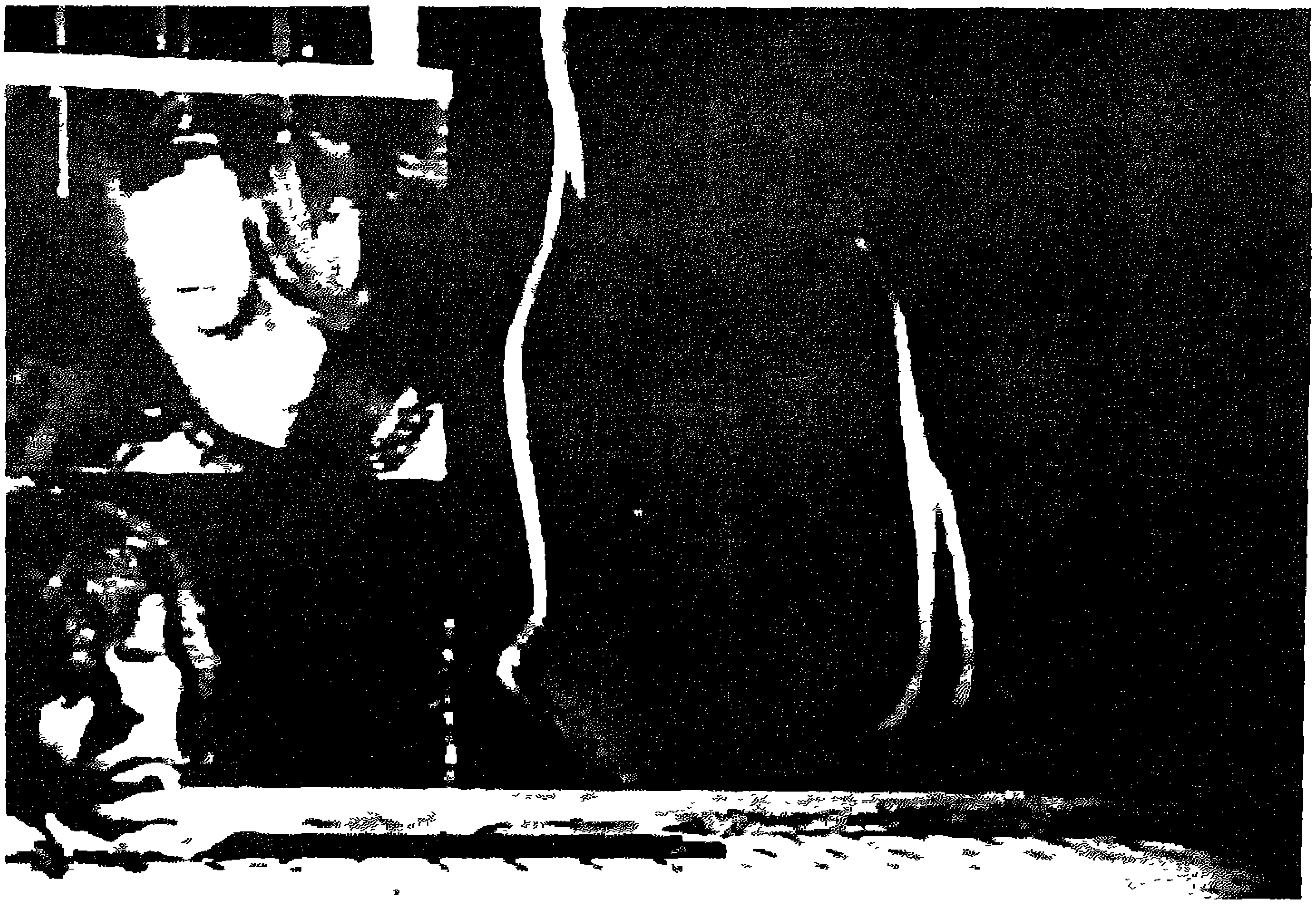
وقد عرض الفيلم بباريس ضمن الاحتفالات التى يقيمها معهد العالم العربى بمناسبة مرور مائة عام على السينما العالمية، فى نفس يوم عرض " المومياء " لشادى عبد السلام.

ونقرأ لحسن عطية إضاءة كاشفة عن تبادلية التجريب فى البنية الدرامية بين القصة القصيرة والفيلم السنيمائى ، عن المجادلة بين الفيلم والمحيط الاجتماعى ورؤية محفوظ فى آن معا .

فواقع مصر فى الستينيات عند المخرج لا يتبدى للجميع بالصورة نفسها، فالموقف الأيديولوجى والاجتماعى والنفسى يجعل من هذا الواقع أكثر من واقع ، وهو يختلف عن واقع محفوظ .. وقد بنى سيناريو الفيلم على أساس تحقيق الجدل بين الصورة السينمائية والواقع الحى من خلال حوار الكاميرا مع مجموعة المتجسدين على الشاشة، بمن فيهم المخرج نفسه، بل الاستماع إلى وجهة نظره فيما هو معروض على الشاشة، وتدخله الدائم فى انفلات شخصياته من أسر السيناريو المصنوع مسبقا، والمحدد سلفا لأفكارها وسلوكها.

نحن إزاء عملية نزع الأقنعة عن شخصيات قصة محفوظ، وعن الواقع المصرى الذى أفرزها ، وهو واقع يقتل الحب والبراءة، ويفرض قيما طبقية وذكورية خانقة.

والفيلم يطرح فى مجمله قضية الإيهام فى السينما. ورؤية مدكور ثابت قوامها أن الفن السينمائى يجمع بين الإيهامى واللاإيهامى. ويقدم أسامة القفاش فى الملف إعادة اكتشاف هذا الفيلم المصرى المختلف عن طريق تحليل تفصيلى لبنية الفيلم. كما يقدم أشرف راجح علاقة الفيلم بالمنهج البريختى، ويقدم جلال الجميعى دراسة عن تأكيد اللاإيهام مقابل كسر الايهام، وهناك دراسة لفاضل الأسود عن النص السينمائى. وفى الملف دراسة عن التجريب فى الفيلم بقلم فتحى الخراط، وكلها دراسات تستعصى على التلخيص.



القصة الثالثة
حكاية الأصل والصورة
نجيب محفوظ
المراه صوره

بطاقة الفيلم التجريبى
حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسمـــاة "صـــورة"
الجـزء الثـالـث من فـيلـم (صور ممنوعـة)

إنتــــــاج:	المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٩)
أول عـرض جماهيرى:	دار سينما ميامى بالقاهرة (١٩٧٢)
مـدة العـرض:	٦٠ دقيقة
مـهـرجـانات:	مهرجان كارلوفيفارى السينمائى الدولى (١٩٧٢)
قـصـة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار وإخراج:	مدكور ثابت
مـدير التـصـوير:	حسن عبد الفتاح
المـصـور:	رجائى عتيق
ديـكـور:	أنسى أبو سيف
مـاكـيـاج:	على الدسوقى
تصميم رقصة سالومي:	فاروق حسني
أقـنـعـة:	عمر الفاروق
الـصـوت:	نصرى عبد النور
مـوسـيـقى:	جمال سلامة
مـونـتـاج:	أحمد متولى
تصـوير فـوتوغـرافى:	جمال فهمى
تمـثـيـل:	محمود ياسين
	محمود المليجى
	شهيرة (شوشو حمدى)
	محيى اسماعيل
	وحيد عزت
	إنعام الجريتلى
	محمود السيد
	فكرى صادق
	فاروق مصطفى
	إسماعيل عبد المجيد
	سامى راشد
	عم عبد الشافى
	عم رزق
	عم طوسون

تكريم د. مدكور ثابت فى مهرجان جرش الدولى ٢٠٠١

مرور ٣٠ سنة على أول فيلم تجريبى فى تاريخ السينما المصرية

تقديم

منير عبيد *

(لندن)

أهلا وسهلا بكم فى حلقة هذا الأسبوع من برنامج "دنيا الفنون"، وفيها ندخل عالم الروائى الكبير نجيب محفوظ لا من باب الرواية، ولكن من خلال قصة قصيرة استلهمها مخرج سينمائى شاب من أوائل خريجى معهد السينما فى مصر فى ستينيات القرن العشرين ، كان هذا المخرج الشاب هو " د. مدكور ثابت "، الذى يُدرس الآن مادة الإخراج بالمعهد العالى للسينما فى أكاديمية الفنون بالقاهرة، ويرأس حاليا الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر ** ، أما القصة القصيرة فهى من مجموعة "خمارة القط الأسود" وعنوانها " صورة ". وقد تغير عنوانها على الشاشة الفضية إلى "حكاية الأصل والصورة".

---

* مقدمة إذاعية وحوار أجراه منير عبيد مع كل من د.محمد كامل القليوبى ، د. حسن عطية ، ومخرج الفيلم د.مدكور ثابت ، فى حلقة من برنامج " دنيا الفنون " بالإذاعة البريطانية B.B.C، فى يوم هذا التكريم (صيف ٢٠٠١).

** وقت إذاعة البرنامج . وهو الآن يشغل منصب رئيس أكاديمية الفنون.

وبعد مرور ثلاثين عاما على عرض هذا الفيلم نال التقدير الذى كان يستحقه، ثم افتتح به مهرجان الأفلام الذى أقيم لأول مرة ضمن فعاليات مهرجان جرش للثقافة والفنون هذا العام، والذى كرس احتفالية للعروض السينمائية المأخوذة عن روايات الأديب العالمى نجيب محفوظ ، شاهد الجمهور خلالها أفلام: الجوع، وقلب الليل، وخان الخليلى، واللص والكلاب، والقاهرة ثلاثين ، وحكاية الأصل والصورة، موضوع هذه الحلقة، الذى ربما لا يذكره إلا القليلون. تضمن مهرجان جرش للأفلام هذا العام ، أيضا ندوة عن أدب نجيب محفوظ والسينما.

كان فيلم " حكاية الأصل والصورة " تجربة جريئة من كل الزوايا .. فالدكتور مدكور ثابت لم يستلهم رواية تتنامى فيها الأحداث، وتتفاعل الشخصيات، وتتغير الأحوال، وتتصارع الأفكار، وتتيح للمؤلف والمخرج والمتلقى الغوص فى شخصياتها وتحليلها وفهم فلسفاتها، لكن عالم نجيب محفوظ حتى فى قصصه القصيرة زاخر بالشخصيات، وتَنصَبُّ عين صاحبه على المجتمع، والسياسة، والناس .

الحدث البسيط فى هذه القصة هو صورة نشرت فى صفحة الحوادث بإحدى الصحف ، لجثة فتاة عثر عليها ملقاة على الرمال ، وجهها واضح المعالم ، وسيم يافع، مغمض العينين إلى الأبد.

تراوحت ردود فعل القراء وتفسيراتهم السلبية لسبب مقتل الفتاة ، وهنا ينبهنا كاتب القصة بطريقة لطيفة خفية لرد فعل الناس عندما ترتكب جريمة القتل ضد امرأة ، وطبعا فإن الأمر يختلف عندما يكون " جزء تالف من الشريط ".

يؤجلها نجيب محفوظ لقراء الخبر، وفى كل محطة يتعرف القارئ على صورة القتيلة، لكن تأويل سبب القتل يختلف ، كما يحلل لنا الناقد الدكتور حسن عطية:

د. حسن عطية :

قصة " صورة " التى كتبها نجيب محفوظ فى أوائل، أو نشرت فى أوائل (١٩٦٧م)، ثم ضمها إلى مجموعة " خمارة القط الأسود التى صدرت عام ٦٩"، تبدأ وفقا لفكرة الصورة، يعنى أنه يقدم صورة منشورة فى جريدة لقتيلة وجدتها الشرطة على قارعة الطريق ، أو بمعنى أكثر دقة فى صحراء الهرم، عندما كان

فى ٦٧ الهرم منطقة صحراوية وليست كما هى الآن منطقة مأهولة بالسكان .

هذه الصورة تتردد أمام أكثر من عائلة وفقًا للدوائر التى ينشئها الكاتب حول هذه الشخصية. تبدأ بدائرة أوسع بأنها موجودة، أو تقع هذه الصورة أمام أسرة لا علاقة لها بالقتيلة ، لكنها تكشف عن رؤية المجتمع المصرى للقتيلة أو للمرأة عندما توجد مقتولة فى مكان مهجور، وعلى طول يرى الرجل أنها بالضرورة هى التى أخطأت فقتلت، ثم ينتقل بنا إلى الدائرة الثانية عندما يضع الصورة أمام أسرة أقرب وأكثر قربا من القتيلة، وهى الأسرة التى عملت لديها القتيلة فترة من الفترات بعد أن هبطت من الريف المصرى تاركة أهلها سعيا لموقف ووضعية اجتماعية واقتصادية أفضل، نكتشف من خلال هذه الدائرة الثانية أن الأسرة قد طردتها، أو الزوجة قد طردتها خوفا على الزوج من فتنة هذه الفتاة القادمة من الريف والمتفجرة بالحيوية .

الدائرة الثالثة :

نقترب أكثر من العلاقة المرتبطة بالقتيلة ، وهى فى كل مرة تتحول إلى اسم آخر ، لأنها كانت تسمى فكيهة، ثم عندما تنتقل كمعظم خادمات مصر نجد أنها تحمل أسماء متعددة ومختلفة. فى نفس الوقت تقدم صورًا متعددة للمرأة المصرية فى المجتمع عامة، وفى المستويات أو الشرائح الاجتماعية المتدنية من هذا المجتمع .

فى الصورة أو فى الدائرة الثالثة يضعنا أمام صاحب مصنع تزوج بها عرفيا بعد أن انتقلت أو صعدت قليلا من وضعية الخادم إلى وضعية العامل فى المصنع، لكنها كان من السهل نتيجة لعدم إدراكها للحياة، وعدم معرفتها، وعدم تعلمها، أى لفقدانها عنصر المعرفة فى التعامل مع الحياة، أن تقع فى براثن هذا الرجل وتتزوجه، ثم يطردها من بيته عندما تحمل، ويقرر أن يجهضها، وترفض هى هذا الإجهاض؛ محاولة منها للحفاظ على كيانها، وعلى وجودها، وعلى ما يوجد فى أحشائها .

ثم ينتقل بنا الروائى نجيب محفوظ فى قصته القصيرة المكثفة جدا إلى الدائرة الرابعة والأخيرة، وهى دائرة عندما تسقط المرأة وتحمل سفاحا، حتى ولو كان عن طريق الزواج العرفى فلا بد أن ينتهى بها المآل إلى عالم الغوانى.. العالم السفلى للحياة الاجتماعية، فنجدها فى بيت غانيات يعشقها شاب صغير،

طالب جامعى وجد فيها أنها قريبة جدا من البنت المصرية التى عرفها فى القرية، وجد فيها براءة فى مجتمع من الأوشاب فعشقها، ولم يمكن أن تتم العلاقة إلى منتهاها بينهما ، فهذا العشق بجنون يؤدى به فى النهاية إلى قتلها بالقرب من أهرامات الجيزة .

هذه الدوائر المتعددة، وهذا البناء الخاص يكشف عن شىء مهم جدا : إنه ليست القضية فى هذه القصة مَنْ قتل فكيهة بالمعنى البوليسى ، وإنما مَنْ قتل فكيهة بالمعنى الاجتماعى؛ أن هناك ظروفًا اجتماعية متعددة، وموقفًا متعاليًا من المرأة يؤدى إلى وأد حريتها وإلى قتلها، خاصة عندما تخرج من قريتها لتهبط إلى المدينة المليئة بالمتناقضات، فيؤدى فى النهاية إلى موتها ..

(مسمع من الفيلم مدته خمس دقائق وخمس وخمسون ثانية)

منير عبيد :

بادى ذى بدء نتساءل : ما الذى استهوى المخرج الشاب مدكور ثابت حين كان حديث التخرج فى معهد السينما فى مادة هذه القصة فنسج منها فيلما يدير حوارا ويقدم تفسيرات سينمائية له، ويضيف إليه مشهدًا لم يكن موجودًا به، فضلا عن اتصال الحوار بما يدور من قضايا سياسية واجتماعية ، ويُوجد ثنائية تتصارع فيها اهتمامات المرأة بالقضايا الاجتماعية والحوادث الصغيرة، مثل مقتل مليونيرة ، واختيار ملكة جمال ، مع اهتمام الرجل بالقضايا الكبيرة، مثل الحرب فى فيتنام؟

صحيح أن السرد من طبيعته المرونة، وتقبل الإضافات أو الحذف ...

(مسمع من الفيلم مدته دقيقتان وعشرون ثانية)

يفسر الدكتور مدكور ثابت مخرج الفيلم الذى غير عنوانه من "صورة" إلى "حكاية الأصل والصورة"، وكتب لها السيناريو وأعطاها رؤية جديدة ، ربما تأثرت بما حدث من هزيمة حرب ٦٧ - علما بأن نجيب محفوظ قد كتبها قبل هذه الحرب - رؤية مفعمة بالدلالات التى تتجاوز حدود الزمان والمكان بقوله :

د. مدكور ثابت :

هو السؤال حقيقةً يقودنى إلى الاعتراف أن من اختار القصة بداية هو الزميل "رأفت الميهى"، فى مشروع إنجاز الفيلم الروائى الأول لثلاثة من المخرجين

الجدد حينذاك، أى فى عام ٦٩ - عندما قُدمنا كمخرجين جدد ..

الأول : هو الراحل الزميل أشرف فهمى .

الثانى : محمد عبدالعزيز.

الثالث : مدكور ثابت ، اللى هو أنا ... فكان اختيار القصص من خلال الزميل رأفت الميهى ، وفوجئت بما استهوانى فى داخل هذه القصة بالفعل، لكن بدء بيننا خلاف حول التناول لهذه القصة ، وانتهى الأمر أنه ترك لى مشكورا مهمة إعداد السيناريو وإخراج الفيلم بتناول يتعلق بما أنظر به لهذه القصة على وجه التحديد .

مثلما ذكر الزميل الدكتور حسن عطية أن هذه القصة نشرها نجيب محفوظ قبل نكسة يونيو ... جمعت ونشرت فى مجموعة قصصية فيما بعد نكسة يونيو.

كلنا كجيل كنا مهمومين همًا كبيرًا بهذه اللحظات التى تلت ٦٧، ووجدت ما أستطيع أن أقدمه تجريبيا من خلال هذه القصة؛ لأن دعنى أقول لك ما انتهت إليه المعالجة. الفيلم باختصار شديد جدا فى خلاصته النهائية هو عبارة عن صورة قتيلة منشورة فى جريدة يومية، والفيلم عبارة عن متابعة هذه الصورة عند كل قطاع من الشخصيات كانت له علاقة بهذه القتيلة قبل أن تموت، وتصور كل منهم أنه القاتل، بل تصور كل منهم أنه الوحيد الذى على علاقة بها دون أن يدرى بقية علاقاتها التى تتكشف بالتراكم، وأركز على كلمة التراكم هنا، هو تراكم قامت عليه البنية السردية فى معالجة طرح الفيلم، أن أقدم لك الصورة عندما دخلت عند أول شخصية وتعرفت عليها باعتبارها "شلبية"، قطاع الموظف الذى كانت تعمل خادمة عنده، ثم ننتقل إلى القطاع الثانى، فيتضح أنه صاحب المصنع .. مصنع النسيج الذى أدى دوره "محمود المليجى"، فكانت له علاقة بها وتزوج منها عرفيا، ونتعرف على نوع هذه العلاقة، وهكذا تتوالى العلاقات. بتراكمها يتضح فى النهاية أنها ليست هذه المليونيرة، ولا هى الخادمة التى عرفناها، ولا هى المرأة اللعوب ، وإنما هى مجرد الفلاحة " فكيهة " القادمة من الريف لأن آخر قطاع كانت له علاقة بها، وهذا لم يكن موجودا عند نجيب محفوظ بالمناسبة.. وإنما هى إضافة فى المعالجة لكى ينتهى هذا التراكم الذى أخذ شكلا أفقيا، لكن الأفكار النابعة منه تأخذ شكل المنحنى الدرامى ، فتكون النتيجة هى ما نستخلصه جميعا .. أو ما حاولت أن أقدمه نتيجة معالجة تعمدت

خلالها إشراك المتفرج معى ، إشراكه حتى فى الشكل البوليسى الذى يتم من خلاله البحث عن القاتل، أن يشترك معنا ، لكنه فى الحقيقة هو غطاء لإشراك المتفرج ذهنيا فى القضية الاجتماعية التى نطرحها .

أنا عادة ما أفضل ألا أتدخل فى التقييم النقدى ، أو عمل قراءات لما قُدِمَ فى الفيلم، لكنى من الممكن أن أتحدث عن ما حاولته كمعالجة فى البنية السَردية الخاصة بالفيلم.

فمثلا كانت هناك إضافات استلزمتها هذه البنية، مثل شخصية الصحفى الذى لا يرى فى الحياة إلا القضايا الكبيرة، وهو لا يرى أن يناقش إلا فيتنام وقضايا كوريا ومجلس الأمن وروديسيا، مقابل صديقته التى تختلف معه، وهى صحفية مرتبطة به حب وعشقا ، ولكنها لا ترى فى الحياة إلا القضايا الصغيرة، والمشاكل الصغيرة كزفاف ملكة جمال ، مقتل مليونيرة أجنبية، مثلما كانت هذه القضية بالنسبة لها، واعتبراها، أو هكذا أنا باعتبارى مخرجًا للفيلم نظرت إلى قصة نجيب محفوظ، اعتبرت أن هذه وجهة نظر خلافية جعلتهما أو دفعتهما ليصبحا فى داخل الحدث، وأثناء عملية البحث من خلال اختلافهما سويا لكى يشترك معى المتفرج أيضا ، فتكون جميع هذه المستويات متابعة لذات هذه الحكاية الموجودة عند نجيب محفوظ .

إذن الحكاية التى كانت عند نجيب محفوظ لم تكن إلا مجرد صورة لهذا الواقع الذى استندت إليه لكى أناقش بكاميرا السينما وبالصورة السينمائية وتتابعها إلى أن أصل إلى هذه النهاية التى أتركها للمتفرج، وأتركها لسيادتك، وأتركها للناقد، وأتركها لكل من يُقيِّم سواء فى حينها أو اليوم .

منير عبيد:

والمشاهد لفيلم مدكور ثابت " حكاية الأصل والصورة " يدرك منذ اللحظة الأولى أنه يشاهد فيلما غير عادى، لم يألفه الجمهور قبل ثلاثين سنة؛ لأنه ربما اعتاد على أفلام القصص البسيطة التركيب التى لها بداية ووسط ونهاية، ولا نحيد كثيرا عن الحق إذا قلنا إنه من الأفلام القليلة النادرة فى تاريخ السينما المصرية، فمنذ اللحظة الأولى يشرك مدكور ثابت جمهوره فى آليات الفيلم، ويدفعه لأن يشارك فيه ذهنيا بدلا من أن يكون متلقيا سلبيا لقصة تمثل أمامه، ولعله بهذا انضم إلى بعض زملائه من مؤلفى ومخرجى المسرح فى حقبة الستينيات .

(مسمع من الفيلم مدته دقيقتان وسبع وثلاثون ثانية)

منير عبيد :

ونتساءل : ما الذى أغرى ذلك المخرج الشاب بهذه المعالجة السينمائية التى تكاد تشكل عملا فنيا مستقلا ، أو عملا يشبه التنويعات التى يدخلها الموسيقيون على عمل موسيقى مشهور آخر ؟

وهل انفصلت هنا العلاقة بين العمل الأدبى الأصلى عن العمل السينمائى ؟

سؤال طرحته على الدكتور محمد كامل القليوبى ..

د. محمد كامل القليوبى :

أنا بتصور أن مدكور ثابت كمخرج هو كان فاهم كويس جدا جدا كيفية التعامل مع الأدب فى السينما، لأننا عندما نرى أعمالاً كاملة كلاسيكية هامة، وده مأزق خطير جدا بالنسبة لأى مخرج فى العالم يتعرض لأعمال من النوع ده، غالبا ما يفشل، لأنه بيستدعى دائمًا المقارنة مع العمل الأصلى، ومبتكنش فى صالح العمل السينمائى، لأ ن هذا أساسه اكتمال العمل الأدبى فى صورته ككتابة، ودائما من يريد أن يقرأ أدبًا فيلقرأه فى كتاب، ومن يريد أن يشاهد فيلمًا فليشاهده على الشاشة، وهذا ما أدركه مدكور ثابت .

وكل ما التقطه من قصة نجيب محفوظ القصيرة هو أنه وجد إمكانية تحقيق طموحه الشخصى كمخرج. إنها قصة مغرية جدا، ودى حاجة مش موافق عليها صديقى حسن عطية لأنها مغرية بالخيانة إلى أقصى درجة، وأخذها وانتزعها من صورتها اللى موجودة فيها ووضعها فى شكل حقيقى ، إنها فرصة للحوار، وليست مجرد شىء للنقل، وهو طبعا... يعنى من الحاجات الهامة جدًا فى هذا الفيلم أنه مدرك جدا جدا طبيعة تحويل العمل الأدبى إلى فيلم سينمائى، ويدرك أين يستطيع أن يتجاوز القصة ويتفوق عليها بمراحل. من أول مشاهدة لهذا الفيلم وأنا أتذكره جيدا، وفى كل مرة فى المشاهدة يتيح لى أن أشاهد مستوى آخر فيه، وده يخش فى نطاق الأعمال المهمة عمومًا، يعنى كل الأعمال الإبداعية فى العالم تستطيع أن تصمد، المهم أن تستطيع أن تصمد مع الزمن.

الفيلم ده بيفجر الحقيقة .... يعنى هو فيه مستويين فى المناقشة حواليه، لأنه هو مش بيفجر ... يعنى هو كفيلم فى اللحظة الحالية هو فيلم معاصر تمامًا، هو فيلم نستطيع أن نستوعبه ونفهمه ونقرؤه قراءة صحيحة تزداد نضجًا مع الزمن ،

ويظل دائما يحمل هذه الرسالة: كيف تفجر صورة لشخصية قتيلة كمية من الهموم داخل البشر، كلها تتعلق ربما بالعاطفة، بأشياء، بكلمات تعنى الكثير لأنها تؤرق دائما كالضمير، كمسار الحياة نفسها، فأدعى أن الفن سيظل باقيًا طالما نستطيع أن نجيب حول ثلاثة موضوعات :

الحياة، الحب، الموت.

فيلم مدكور ثابت يحتوى هذه العناصر ليس بالمعنى المبتذل، ولكن بالمعنى المفتوح، وفيه حالة حوار وقلق متواصل. فى الفيلم حالة القلق دى لا زالت موجودة، وحالة التوتر لا زالت تنبعث فينا حتى الآن مع مشاهدة الفيلم، فيه طبعا هناك واضح جدا التأثر ببرتولت بريشت، ودا كان فى فترة، وأنا بأتصور الفترة اللى عمل فيها مدكور ثابت، كان جيلنا كله، كنا متأثرين بالفكرة دى هيه، حتى هو الرسالتين اللى عملهم، الرسالة الأولى اللى عملها، رسالة الماجستير "الكسر النسبى للإيهام"، دى أساسها طبعا فكرة الإغراب عند برتولت بريشت، ورسالة الدكتوراه كانت هى سبق النظرية على الإبداع، على التجريب بالتحديد، يعنى سبق النظرية على الإبداع، ده مشكلة التجريب، لأن فيها ما هو معملى وما هو بحث متواصل فى الفورم وفى الشكل، وفى كده. فالفيلم بيثير أسئلة، يعنى هو بيثير حيوية ذهنية، وهذا السبب جزء أساسى فى اللى بيخلى المتفرج يحيا تجربة مع الفيلم، ما بيقعدش كمتلقى كسول، وده اللى بيديله صفة البقاء والاستمرار. سار السيناريو على هذا المنوال، استخدم شكل علاقة المخرج بالممثلين، تمرد الممثلين عليه، الشكل المتقطع والمتقاطع فى السرد، بما تتعارض الآراء لتشكل جميعا لوحة واحدة كم تشبه أحيانًا كما لو كانت مجموعة من الفسيفساء، ولكنها كبيرة الحجم، وليست هنا صغيرة، ولكنها تكتمل لتشكل هذه اللوحة الجميلة حقا.

منير عبيد:

لقد أشار الدكتور محمد كامل القليوبى، الأستاذ بمعهد السينما، إلى فكرة الخيانة فى النص الأدبى ، وإلى أن نص قصة " صورة " لنجيب محفوظ يغرى بالخيانة، ومع هذا فإن علاقة النص الأدبى بالفيلم السينمائى أو النص الدرامى، سواء على المسرح أو التليفزيون علاقة وثيقة، وفى الآونة الأخيرة شهدت السينما العالمية العودة إلى الروايات الأدبية، بل إن النص قادر على أن يتجاوز حدود

الإبداع الذى يرتكز على اللغة إلى فنون أخرى، مثل الرقص، الباليه، أو المسرحية الغنائية (الأوبرا)، أو اللوحات الفنية .

وحسبنا أن نتذكر تأثير الأساطير والقصص الأدبية على الفنون الأخرى، وألف ليلة وليلة على الفنون الأخرى أيضا، بل إن الغرب وظف حكايات ألف ليلة وليلة فى شتى الفنون ، إذن ما هى قضية الخيانة التى يتعرض لها النص الروائى؟

سؤال طرحته على الناقد الدكتور حسن عطية:

حسن عطية :

عندما نتعامل مع النص الروائى لا بد أن نضعه فى إطار وداخل مجال البناء الروائى المرتبط بمجموعة من العناصر والمقومات الخاصة التى قد تتفق فى بعض عناصرها مع فنون أخرى، وقد تختلف فى نفس الوقت. النص الروائى يعتمد فى الأساس على السرد الروائى، وعلى الكلمات المنضدة على صفحات الكتب التى يمكن لى أن أرجع عندما، أو يمكن للقارئ إذا تعثر فى فهم شخصية أن يعود صفحات للوراء، أى أن من السهل العودة للخلف .

العمل السينمائى متقدم باستمرار للأمام لأن الصور متوالية، ولا أستطيع أن أوقف العمل إلا عن طريق الفيديو، ودى قضية ليست لها علاقة بالسينما، وبالتالى الحدث متقدم للأمام .

البناء الروائى أيضًا يعتمد على إعادة التخيل ، إنه عندما أتحدث عن جنة عدن، أو عندما أتحدث عن الفردوس المفقود، أنا كقارئ سأصوغ هذا الفردوس المفقود بالنسبة لى يختلف عن قارئ آخر، لكن عندما نتجمع أمام شاشة السينما فلا بد أن تقوم شاشة السينما بتقديم هذا التصور الخاص الموجود قدامنا لهذا الفردوس المنشود والمفقود، أى إن هناك جهدًا مهمًا جدا تقوم به السينما فى صياغة رؤية أحيانا تكون أعلى أو أقل من الصورة المتخيلة، لكنها دائما تصنع هذه الصورة.

ودا بيذكرنا أيضًا بالمسافة الشاسعة بين الإذاعة والتليفزيون، الإذاعة من جهة والسينما والتليفزيون من جهة أخرى .

إن الإذاعة باعتمادها على ثلاثة مقومات أساسية : الصوت البشرى، والمؤثر الموسيقى، والمؤثرات الصوتية الأخرى، تتيح فرصة أن أتخيل عالمًا آخر، مثل عالم ألف ليلة وليلة، أحيانًا يكون ، ودائمًا ما يكون أكثر قوة من كل الأفلام التى قدمت عالم ألف ليلة وليلة، لكن فى هذا المجال التركيبة أيضًا تختلف كيف يمكن لى أن أقدم أو أعالج أو أقدم رؤية للرواية ، الرواية يكتبها الروائى مرة واحدة، لكنها قابلة لتعدد الرؤى السينمائية، واحنا شفنا أكثر من عمل سينمائى بيعتمد على رواية محددة ، سواء عند نجيب محفوظ فى "بداية ونهاية" عندما قدمها صلاح أبو سيف فى أوائل الستينات فى مصر، أو عندما قدمها آرتورو لويستين فى المكسيك فى عام ٩٣، يعنى أوائل التسعينيات فى المجتمع المكسيكى بعد حصول نجيب محفوظ على نوبل. أيضا هناك اختلافان مهمان جدا حتى بالنسبة للدكتور محمد كامل القليوبى عندما قدم رؤية عن قصة لخورثى أمادو فى فيلم " البحر بيضحك ليه"، نفس الفكرة أو نفس المصدر قدم فى فيلم آخر باسم " جنة الشياطين " يختلف اختلافا كاملا عن الفيلم اللى قدمه القليوبى لأن الرؤية تختلف والمعالجة أيضا تختلف. فى نفس المسألة عندما تعامل د. مدكور ثابت مع قصة نجيب محفوظ، هو لم يفكر فى نقل القصة ، وإنما هو حاول أن ينقل الواقع الذى قدم هذه القصة، ومن ثم فهو يحاور الاثنين معا، يحاور القصة، ويحاور الواقع الذى قدم هذه القصة، ويقدم عملا أقرب لما يسمى، وهو أسماه فيما بعد الروبرتاج الصحفى سينمائى، لأنه هو بالفعل إحنا بنشوف هذا الموجود، لأن فيه ريبورتاج زى أى تحقيق صحفى، لكن بالصورة السينمائية ، موجود قدامنا، وبتتحاور فيه وبتتداخل فيه أشياء كثيرة .

قصة نجيب محفوظ تبدأ بصورة موجودة، لكن فى صفحات الحوادث الداخلية عن قتيلة. مدكور ثابت نقلها للصفحة الأولى ، وعندما نتابع الفيلم ، وتتاح فرصة للمستمع أن يرى الفيلم ، سنجد أن هذه الصفحة الأولى موجودة أيضًا مع عناوين ضخمة جدًا وهامة جدًا عن حرب الاستنزاف فى هذه المرحلة التى ... بأن توغل القوات المصرية فى سيناء، مع قتيلة الهرم المليونيرة، وفى قصة نجيب محفوظ ليس هناك مليونيرة؛ إنما قتيلة عادية .

إذن فهو يقدم أيضا عندما نقرأ تفاصيل العمل؛ لأن العمل لا نستطيع أن نستوعب مادته الأساسية إلا من خلال مجموعة التفاصيل الصغيرة التى ينسج منها المخرج عمله. وأنا هستعير التفسير اللى قاله صديقى د. القليوبى، فكرة

الأرابيسك ، أو فكرة الفسيفساء المصنوع منها هذا العمل، هذه الجزئيات الصغيرة التى تؤدى فى النهاية إن إحنا نرى خطين أساسيين أمامنا: خط البحث عن القاتل، قاتل هذه القتيلة، هذه الفتاة، وأيضا خطًا آخر ذا أهمية لم يكن موجودًا فى قصة نجيب محفوظ، لكن كان موجودًا عند مدكور لأنه كان موجودًا فى خلفية ثقافة هذا المبدع فى هذه المرحلة، واللى بيخلى العمل ما زال مستمرًا حتى الآن، البحث عن القتيلة ذاتها، عن هذه الفتاة التى وفدت إلى القاهرة وعرفناها باسم شلبية فى البداية عند نجيب محفوظ، ودرية والأسماء المتعددة، ثم أضاف لها هو اسم فكيهة، ودا موقف دايرة لم تكن موجودة فى قصة نجيب محفوظ، لكنها كانت موجودة فى الواقع الاجتماعى، وفى رؤية هذا العمل .

ومن ثم نخلص من هنا فى النهاية أنه لا بد أن نفصل فصلا كاملا بين الرواية كرواية والعمل السينمائى كعمل سينمائى، والأوبريت كأوبريت، والأوبرا كأوبرا. كل منهما من الممكن أن يعتمد على مادة العالم الآخر، لكنه يعيد صياغتها وفق معطياته الخاصة بشرط أن يعتمد على شىء مهم جدا، وهو هذا الحدث الدرامى الذى يشكل العمل، والذى يجعلنا نبدأ من نقطة معينة وننتهى فى نقطة أخرى تنير لنا العالم .

منير عبيد:

بقى سؤال هام: لماذا لم يلقَ فيلم مدكور ثابت " حكاية الأصل وصورة " الذى كُرمَ بعد ثلاثين عاما من عرضه الأول التقدير اللائق بفيلم فيه كل مقومات الإبداع والرقى الفنى والنهوض بمستوى السينما المصرية، وربما سبَّبَ هذا إحباطًا لدى مخرجه الشاب مدكور ثابت.

يقول الدكتور مدكور ثابت بعد مضى ٣٠ سنة على عرض هذا الفيلم الرائع:

د. مدكور ثابت:

حكاية ثلاثين سنة دى، تذكرت فجأة وأنا فى الندوة فى مهرجان جرش من حيث المدة الزمنية بالتحديد جملة قالها أديبنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ فى العرض الخاص للفيلم سنة ٧١ .

إنت عارف الفيلم بدأنا تصويره فى سنة ٦٩، لكن تشطيب النسخة النهائية لم تعرض فى عرضها الخاص إلا فى بداية سنة ٧١ ، وكان من حسن حظى أن

الأستاذ نجيب ... معروف عنه أنه لا يشاهد الأفلام التى تؤخذ عن قصصه؛ لأن دايما عنده المقولة الشهيرة إن مخرجى هذه الأفلام مسئولون عن أفلامهم، وهو ملوش دعوة بيها؛ هو مسئول عن قصصه المنشورة، لكن حظيت بأنه جاء وحضر العرض الخاص اللى كان فيه ٤٠ أو ٥٠، عدد المقاعد اللى كانت فى القاعة الصغيرة، كان منهم، أذكر... د. على الراعى، كمال الملاخ ، وآخرين، مجموعة كبيرة. حرصت وإحنا خارجين إنى أعرف آراء الأساتذة، فأذكر رأى نجيب محفوظ الشفاهى اللى قالهولى أمام الآخرين وإحنا واقفين فى الصالة برا- تعقيب مفاجئ - قال : إذا كان فيلم " باب الحديد "، يقصد فيلم باب الحديد ليوسف شاهين، إنت عارف لما عرض قوبل برفض جماهيرى ونقدى حاد جدا، له تفاصيله اللى عارفها الأصدقاء، فقال : إذا كان فيلم " باب الحديد " ليوسف شاهين لم يقدر إلا بعد مرور ١٥ سنة، فالفيلم اللى شفناه دلوقتى لن يقدر قبل مرور ٣٠ سنة.

وكأن حفل التكريم اللى أقامه مهرجان جرش فى الأردن، كأنه على موعد مع هذا التقدير. ربما تكون مسألة صدفة ، إنها تكون بهذه الطرافة، لكن المدى الزمن أن يصل إلى هذا الحد ، فى الحقيقة جعلنى أتذكر مقولة الأستاذ نجيب اللى هو فيه احتمال ما يكونش فاكرها لما قالها ، لكن إحنا ومجموعة الأصدقاء فاكرينها لما قالها فى هذه اللحظة.

عن سؤالك لماذا ؟

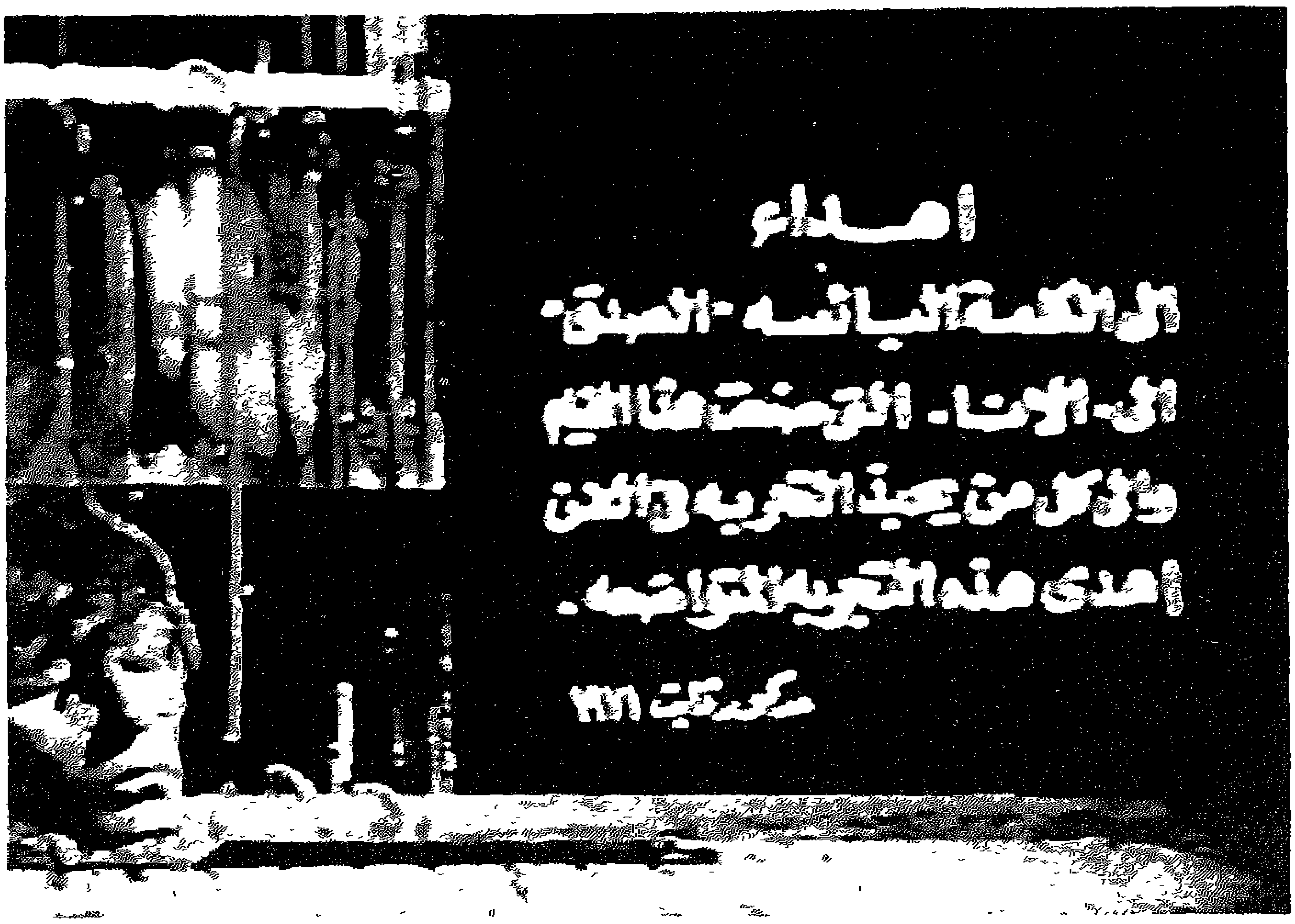
هو الحقيقة دى نتائج العمل التجريبى زى ما بيقول الصديق د. القليوبى أردنا أو لم نرد، من أراد بإرادته أن يقدم عملا تجريبيا فعليه أن يتحمل الثمن.

وهذه كانت المشكلة، وإن كنت أعترف أننى كنت أضعف من تحمل هذا الثمن. فى مقابله صحيح اتجهت إلى العمل الثقافى فى السينما، وامتهان مهنتى كأستاذ للإخراج السينمائى، وأشعر بالمتعة فى تخرج العديدين من المخرجين السينمائيين اللى لعبوا دورًا كبيرًا، لكن بالطبع لم يعوضنى ما بداخلى من رغبة لمتابعة الإخراج السينمائى، اللى بارجو فى الفترات القادمة إن شاء الله، إنى ربما أعود إلى تجربة أخرى..

منير عبيد:

أما السؤال الأهم، فهو: متى يعود مدكور ثابت للإخراج السينمائى؟

فى الختام لكم منى - منير عبيد - أجمل وأرق تحية .


اهداء
الى الكلمة الباقية - الصدق -
الى الانا - التي صنعت هذا الفيلم
والى كل من يعبد الحرية والفن
اهدى هذه التجربة المتواضعة.

الأخبار

ديالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت

(تأكيد اللاإيهام مقابل كسر الإيهام) *

بقلم

جلال الجميعى

(مصر)

تعد سنوات الستينيات بمثابة عقد فريد في تاريخ الثقافة والفنون المعاصرة.

ففى القصة والشعر والسينما والمسرح والفنون التشكيلية كان ثمة جيل مصرى جديد قد شرع يقدم أزهاره .

كانت الستينيات المصرية سنوات حائرة قلقة لكنها خصبة ، فالحياة تتطور وتتخذ صورا جديدة، والجيل الجديد لم يعد قانعا بما يقدم فى الفن والأدب. وأخذ يطرح أسئلته الخاصة عن النظرية السياسية، وعن هدف الأدب فى الشكل الجمالى للفن .

وكانت هموم التجديد فى الفن انعكاسا للتجديد والتطور الذى يجرى فى الحياة والمجتمع، ويبحث عن صور أكثر ملاءمة فى التعبير عنه ، والجيل الذى شب فى أحضان يوليو ١٩٥٢ لم يعد قانعًا بالأطر والمقولات واللافتات التى تربى فى ظلها.

وفى مجال السينما كان المعهد الذى نشأ لتوه هو البوتقة التى اختمرت فيها الأشكال السينمائية الجديدة، حيث بدأ جيل جديد تمرده الفكرى على السينما السائدة .

---

* مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٩٣، يونيه ١٩٩٦.

وخلال النصف الثانى من الستينيات كانت قد تبلورت مجموعة من الشباب الدارسين المتميزين خريجى المعهد الذين رفعوا لواء السينما الجديدة . ومن بين هؤلاء كان مدكور ثابت الذى تخرج مع الدفعات الأولى للمعهد عام ١٩٦٥، وكان أول دفعته بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف، وتم تعيينه معيدا بمعهد السينما بعد شهور من تخرجه ، وفى نفس المجموعة من أوائل خريجى المعهد نجد أسماء مثل ممدوح شكرى ومحمد راضى ونبيهة لطفى ومحمد عبد العزيز وأحمد متولى وأشرف فهمى وعادل منير وصلاح مرعى ورمسيس مرزوق وخيرى بشارة وعلى بدرخان وداوود عبد السيد وحسام على، الذين كانوا على رأس حركة السينمائيين الشبان حينئذ، بالإضافة إلى رواد أيضا من جيل الستينيات المدهش جاءوا من مواقع فنية وأكاديمية أخرى، سمير فريد وسامى السلامونى ورأفت الميهى وفتحى فرج .

ورغم أن هؤلاء جميعا كانوا يرفعون شعار السينما الجديدة فإن الملامح النهائية لهذه السينما التجديدية لم تكن قد اتضحت بصورة تامة لديهم . لكن الحوار والبحث والصراع والتجدى والطموح والتجريب .. كل ذلك كان قد بدأ ليصنع طريقا جديدا للسينما المصرية.

وكانت تجرى معارك فكرية ليس بين السينمائيين الشبان والسينمائيين "القدامى" وحسب ، بل وبين السينمائيين الجدد أنفسهم ، وفى هذه المعارك بالذات كنت تجد مدكور ثابت دائما طرفا فيها .

وفى عام ١٩٦٩ أنتجت المؤسسة المصرية العامة للسينما فيلم "حكاية الأصل والصورة" فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة"، وهو الفيلم الذى أخرجه وكتب له السيناريو والحوار مدكور ثابت (مدته ٦٠ دقيقة)، وقام ببطولته محمود المليجى بالإضافة إلى الوجوه الجديدة فى ذلك الوقت : محمود يس وشهيرة ومحيى إسماعيل وإنعام الجريلتى. وعرض الفيلم لأول مرة عرضا جماهيريا بسينما ميامى عام ١٩٧٢ ضمن ثلاثية فيلم " صور ممنوعة ".

والذين أتيحت لهم فرصة مشاهدة فيلمى "حكاية الأصل والصورة" (صور ممنوعة) و"ثورة المكن" فى نهاية الستينات يدركون أى وعدد كبير كان يعد به المخرج الشاب مدكور ثابت للسينما المصرية. لقد كان لديه من الموهبة والطموح وجسارة الفكر ونفاذ الرؤية ما جعله يعطى ظهره لكل أشكال السينما السائدة، ويندفع إلى إبداع شكل جديد يعد باكورة تمثل الرؤية البريختية والتعامل مع فكرة

كسر الإيهام فى إبداع فيلم مصرى من طراز جديد.

ولقد كان فيلم حكاية صورة صادمًا لذوق الجمهور، بل وصادمًا لذوق وأفكار أغلب النقاد فى ذلك الوقت، إذ اندفع للإطاحة بكل المسلمات السائدة دفعة واحدة دون أن يهتم بأن يبقى على صورة مألوفة واحدة أو شعور سينمائى معتاد واحد، كانت مغامرة فادحة لأنها مغامرة فى المجهول وخصام مع الذوق السائد جملة وتفصيلاً.

ورغم أن المسرح المصرى فى الستينات قد عرف ألوانًا من الاقتراب من الشكل البريختى الكاسر للإيهام، خاصة على أيدى نجيب سرور وكرم مطاوع، غير أن الاقتحام الأول لتلك الرؤية الجديدة فى السينما بدى شديد المباغتة.

ولذلك فلم يحط فيلم "حكاية صورة" عند عرضه الأول برضا الجمهور ومساندة النقاد. ولكن من المفارقات أن هذا الفيلم عندما عُرض منذ حوالى عشر سنوات على جمهور نادى سينما القاهرة اشتعلت القاعة بالتصفيق الحماسى لمدة خمس دقائق كاملة.

لكن هذه المفارقة الغريبة تنحل فى الزمن. فبين عام ١٩٧١ وعام ٢٠٠٢ كانت قد جرت مياه كثيرة.

كان الذوق السينمائى قد اختلف، وكانت شاشات السينما المصرية قد كشفت عن أعمال مجموعة من المخرجين المصريين الجدد الذين أبدعوا فى روح التجديد والتجريب، والذين تمثلوا المناهج المعاصرة وقدموا جوانب من ملامحها فى أفلامهم . كما كانت الأفلام الأجنبية، حتى الهليودى منها، والتى استدعتها الشاشة المصرية عبر تلك السنين، قد أظهرت أشكالاً مغايرة للشكل السينمائى الكلاسيكى. لكن خلال تلك الفترة لم يواصل مدكور ثابت طريقه كمخرج سينمائى، وإنما اتجه إلى مجال البحوث السينمائية والعمل الأكاديمى كأستاذ بمعهد السينما.

ولم يقدم مدكور ثابت السينما بعد "حكاية صورة" سوى عدد قليل للغاية من الأفلام، نذكر منها أفلام "مذكرات بدر ٣"، "٦٠ دقيقة"، و"السماكين فى قطر"، و"سحر الوثائق"، "٧٢ دقيقة" . "سحر ما فات فى كنوز المرئيات"، "١٠٠ دقيقة"، ومنها ما حصل به على عدد من الجوائز المهمة. أما ابتعاده على هذا النحو عن

مجال الإبداع السينمائى فهو أمر يدعو للأسف حقًا، لكنه لا يدعو لإنكار أو تجاهل ما تعكسه هذه الأفلام القليلة من إبداع وخصوصية وتفرد، وريادة أكيدة فى ميدان ارتباط الفيلم برؤية نظرية وفلسفية محددة.

لقد وضع مدكور ثابت رؤيته النظرية التجريبية فى هذا الفيلم ، وخرج الفيلم فى بناء سينمائى دقيق يستهدف فكر المتلقى بدلا من دغدغة عواطفه، وقدم شكلا سينمائيا مبتكرا بدلا من القوالب المألوفة المضمونة التأثير.. لكن الشكل الفنى بدا حينئذ مغرقا فى التجريب، وبعيدا عن المألوف، فاحتفى به نفر قليل من نقاد السينما احتفاء شديدًا . لكن مدكور ثابت الذى تؤرقه هموم وإشكاليات السينما الجديدة مضى فى طريقه البحثى دارسا مستكشفا لآفاق الطريق الجديد، لكنه منذ ذلك الحين قد غلب أعمال البحث النظرى والدراسات السينمائية وفلسفة الفن على الإبداع العلمى للسينما الجديدة .

وربما شعر رفاق مدكور ثابت من المخرجين بالأسف لأن موهبة كبيرة واعدة طموحة كهذه الموهبة تترك ميدان صنع الفيلم الجديد لتتفرغ للبحث النظرى. ومع ذلك فإن هذا الأسف يمكن أن يزول إذا تابعنا الأبحاث السينمائية التى أصدرها مدكور ثابت على مدار ثلاثين عاما، وإذا عرفنا الدور الذى يقوم به كأستاذ بمعهد السينما يتولى تدريس تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائى للأجيال السينمائية الجديدة، بالإضافة إلى أعماله فى رئاسة المركز القومى للسينما .

وقد نشر د. مدكور ثابت نتائج بحثه النظرى فى عدد كبير من الدراسات السينمائية. لكن إنجازه النظر الذى يجسد إضافاته الفكرية فى مجال الفكر السينمائى يتمثل فى العملين الكبيرين اللذين نشرتهما الهيئة العامة للكتاب، الأول كتاب "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى"، والثانى كتاب "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى ".

الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى

وكتاب " الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى " هو عمل فكرى شديد الأهمية، وترجع أهميته إلى كونه يناقش بصورة عميقة أحدث النظريات الخاصة بطبيعة التأثير الدرامى للفن السينمائى، ويقدم إضافة ثمينة إلى اجتهاد الفكر

المصرى فى ميدان فلسفة الفن ونظرية السينما، والكتاب فى مجمله . مثله فى ذلك مثل الفيلم التجريبى الذى كتبه وأخرجه المؤلف . عمل ينطلق من بريخت ويتحرر من بريخت فى آن واحد ..

ومن المعروف أن الفيلسوف اليونانى أرسطو هو الذى وضع الأساس النظرى للدراما التقليدية، أى الدراما التى تقوم على إيهام المتلقى بأن ما يجرى أمامه على خشبة المسرح يمثل الحقيقة الواقعية .. وأرسطو هو الذى حدد لأكثر من ألفى عام هدف الدراما ووظيفتها فى إحداث تطهير نفسى لعواطف المتلقى .

وفى القرن العشرين حدثت ثورات فكرية على نظرية أرسطو فى الدراما .. وعلى رأس تلك الثورات نظرة المفكر والكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريخت الذى وضع أسس المسرح الملحمى ، حيث رأى بريخت أن الدراما يجب ألا يكون هدفها تطهير المشاعر مع إبقاء الأوضاع القائمة على ما هى عليه ، بل حث المتلقى على التأمل والتفكير والشك فى قوة الأفكار والمؤسسات، ومقاومة كل أشكال الظلم. ووسيلة برتولد بريخت لتحقيق هذا الهدف فى الدراما تقوم على كسر إيهام الفن بأن ما يقدم هو حقيقة واقعية، وإفاقة المتفرج من استغراقه فى الدراما، وحفزه إلى التفكير الواعى والعمل الايجابى. ولم يثر بريخت وحده على نظرية أرسطو فى الدراما .. بل ثارت عليها عديد من المدارس والاتجاهات المعارضة فى الأدب والفن مثل مدارس الواقعية الجديدة والوجودية والسيريالية ومسرح العبث .. إلخ .. إلخ.

لكن البريختية كانت هى النظرية الأكثر تبلور وتأثيرا فى الدراما المسرحية والسينمائية. ويرى مدكور ثابت أن ما قدمه كل من : السينمائى الروسى ميدفيد كين، والمسرحى مايرهولد، وكذلك أيزنشتاين وفيرتوف، وشارلى شابلن، وجودار، واشتراوب، وكريس ماركو، وماكييف .. إلخ لم تكن سوى تنويعات مختلفة على نظرية بريخت . كما يرى أن أغلب أشكال التجديد السينمائى فى السينما العالمية من الاتجاهات التغريبية والتأملية والتحريضية والخطاب المباشر فى الفيلم الحديث قد انطلقت من حقيبة بريخت الدرامية .

فإذا كانت جميع المذاهب والمدارس الأدبية والفنية المعاصرة قد شغلت بالها بهموم المعرفة القلقة لدى الإنسان، ووجهت حرابها بشكل أو بآخر نحو الأشكال الفنية والمضامين الفكرية القديمة مستهدفة تجاوز الدراما الأرسطية الداعية

إلى التطهير، والهادفة إلى تحقيق الاستقرار على أرض الثبات الدائم، فإن الشاعر والكاتب المسرحى والمفكر الألمانى برتولد بريخت هو الفارس الذى هاجم قلعة أرسطو الدرامية مرات عديدة ، وظفر فى النهاية بنظرية متكاملة حول كسر الإيهام فى الفن، وخرج إلى العالم مبشرا بنظرية المسرح الملحمى الجديد الذى يرفض التطهير الأرسطى، ويسعى إلى الكشف والتغيير الاجتماعى .

وكتاب الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى الذى استهدف إدارة جدل واسع مع أفكار ومقولات ومفاهيم النظرية البريختية من أجل تحليلها ونقدها وتجاوزها، كان مضطرا للتعرض أيضا بالتحليل والنقد لأغلب المدارس الفنية المعاصرة التى شاركت بريخت فى التماس فلسفة جديدة للفنون تتجاوز النظرية الأرسطية ، وهكذا نجد أنفسنا بين دفتى هذا الكتاب فى غمار جدل شامل مع مدارس وفلسفات الفن المعاصر الذى يجرى إبداع الفنون والآداب المختلفة تحت أضوائها المعرفية .

نقد البريختية وتجاوزها

ولا يختلف الدكتور مدكور ثابت مع الأهداف الاجتماعية والإنسانية للدراما كما يصوغها بريخت، والتى تتحدد فى الدور الكاشف للفن والسعى لتغيير ما ليس إنسانيا فى حياة الإنسان .

لكن نقد د. مدكور ثابت ينصب على الأساس التحليلى الذى تقوم عليه الدراما كما قدمه بريخت ، لقد قرر بريخت أن الدراما الأرسطية التقليدية تقوم على الإيهام الكامل بواقعية العمل الفنى، بينما يرى الدكتور مدكور ثابت أنه لا يوجد فى الفن أصلا إيهام كامل ، فالمتفرج يذهب إلى دار العرض وقد عقد اتفاقا ضمنيا بأن يشاهد العمل الفنى "وكأنه" الحقيقة بينما هو يعلم فى قرارة نفسه أن ما يراه ليس سوى فن، أى حقيقة مفترضة أو دراما تجرى "كأنها" الحقيقة .

وتقترح نظرية بريخت استخدام وسائل كسر الإيهام من العمل من أجل إيقاظ المتفرج، بينما يرى الدكتور مدكور ثابت أن إيهام الفن مكسور بحكم طبيعته نفسها، لأن العمل الفنى ليس حقيقة واقعية ، بل افتراضا فنيا وحقيقة مفترضة.. وبالتالى فليس المطلوب من أجل شحذ وعى المتفرج استخدام وسائل

لكسر الإيهام " الكامل "، بل استخدام وسائل لتأكيد عناصر "اللا إيهام " القائمة فى صميم كل عمل فنى بحكم أنه مجرد " افتراض " قبله المتفرج على أنه "افتراض " .

ويبين د. مدكور أن " واقعية " العالم الذى يعرضه الفيلم هى " واقعية متوهمة"، والمتفرج لا يجهل هذه الحقيقة، ولا تدفعه أحداث تلك " الواقعية المتوهمة " إلى التدخل فى أحداث الدراما وإلا عُدَّ مجنونا ، وخلف هذه الواقعية المتوهمة يمكن أن نعثر على أشياء حقيقية ماثلة فى صالة العرض مثل متتابعات الأضواء والظلال والألوان التى تسقط على الشاشة وماكينة العرض التى تحرك صورا ثابتة متتابعة ، وصور الأشخاص التى تتحرك على الشاشة بالتبعية مع حركة ماكينة العرض ، والأصوات التى تذيعها شرائط الصوت.. إلخ .

لكن كل هذه الأشياء لم تقنع المشاهد أبدا أن الأشخاص الذين يراهم على الشاشة أشخاص واقعيون، ولا أن الأحداث التى تجرى أحداث واقعية، وإنما الشىء الواقعى الحقيقى الوحيد والمؤكد الذى يجرى فى صالة العرض هو "الأثر" الذى تتركه تلك الأشياء فى وجدان المتفرج، وعلى هذا فإن الافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة " دال " فنى " بالمدلول " الواقعى، أى أن ما هو "واقع " فعلا فى عالم الجمهور غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى الإشارة إليه. كذلك فإن " الواقعى " فعلا فى العملية الفنية برمتها ليس سوى ممارسة عملية "التواصل" بين الجمهور وعالم الإشارات الفنية التى يتلقاها خلال مدة العرض.

فالصور دائما غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، والافتراض الفنى فى هذا المنظور هو الوعاء أو المساحة التى تحرك فيها تقنيات الإيهام ، والمتلقى – من جهته – يذهب إلى العرض السينمائى ولديه وعى يحول دون استجابته لإيهام كامل يصل إلى حد الواقعية، وذلك رغم أن هذا المتلقى يهيئ نفسه أن يعيش فترة العرض فى إطار لعبة "الإيهام" المفترض ، وهذا الوضع المتناقض للمتلقى يقدم للمبدع السينمائى مساحة للتلاعب بعنصر "اللاإيهامى" تماما مثل مساحة تلاعبه "بالإيهامى"، والعلاقة الجدلية بين هذين العنصرين هى نفسها جوهر العمل الفنى وخاصيته الفريدة .

هذا هو لب النقد الذى يوجهه د. مدكور ثابت للنظرية الملحمية البريختية، وهو كما نرى ليس خلافًا حول أفكار جزئية أو تفاصيل فرعية، بل هو خلاف حول الأساس النظرى الذى يقوم عليه البناء كله، والذى سوف يترتب عليه اختلاف كبير فى طريقة التناول، وإحداث التأثير، وأسلوب بناء الفيلم السينمائى ، بل ويترتب عليه - فوق ذلك - تقديم إطار مختلف لطريقة تفكير السينمائى فى الدراما السينمائية التى يقوم بصنعها وبنائها .

إشكاليات النظرية والممارسة السينمائية

فى الفصل الأول المعنون " منطلقات نظرية لمحاولة تجريبية " يعرض مدكور ثابت الإشكاليات النظرية الرئيسية المتعلقة بالموضوع، وذلك فى إطار تناول نقدى يكشف تدريجيا عن منهجه الخاص وأفكاره التى تتحل فى ضوئها تلك الإشكاليات .

وأول تلك الإشكاليات هو مأزق " الواقعية " السينمائية ، حيث يرى المؤلف أن الزعم النظرى بأن ثمة واقعية تامة يمكن تحقيقها عبر استخدام الصوت واللون والسينما المجسمة هو ادعاء بمثابة روشتة أو نظام لتقويض ما حققته تجريبيات فن الفيلم ، بينما يتوجب على هذا الفيلم أن يستوعب ما تم استنباطه من التطور فى المفاهيم المتعلقة بتجربة الفن عامة، والتى لم تتوقف عند مجرد "التوهم" بأن هناك "إيهامية واقعية تامة" .

يحدد مدكور ثابت منطلقاته : فالفن ضرورة من جهة وظيفته الجمالية والاجتماعية ، وما يقدمه الفن ليس سوى عالم افتراضى من جهة إمكانياته التكنيكية.. ومن ثم تتجسد " جدلية " التوظيف الاجتماعى للفن عبر تقنية فنية تستهدف هذا "التأثير الوظيفى"، و "العالم الافتراضى" هو عالم العمل الفنى فى مقابل "عالم الواقع"، أى بما يميزه عنه تمييزا كاملا، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعا حقيقيا معاشا إلا فى حدود كونه "صورة مفترضة" للواقع المادى المعاش، وفى حدود كون العمل الفنى هو فى النهاية أشياء واقعية موجودة ، ألوانًا فوق لوحة خشبية.. شريطًا وصورًا ثابتة متتالية، وآلة عرض الشرائط.. إلخ .

اللاإيهامى مع الإيهامى حتميان فى الفيلم

ويخطئ من يرى الإيهام عنصرا وحيدا مسيطرا على العمل الفنى / الفيلم مهما بلغت صناعة هذه الإيهامية من الإتقان. ولكن يخطئ - فى نفس الوقت - من يظن أن كسر الإيهام بوسائل إيقاظ التفكير، وإظهار غرابة الأشياء المستقرة، وهز سكونها وسطوتها يستطيع أن يلغى بصورة تامة طبيعة الإيهام فى العمل الفنى .

يخطئ من يعتقد فى سيطرة أى من العنصرين وحده على العمل الفنى ، فسواء شئنا أو أبينا سوف يكون الجانب الآخر موجودا ، ولا تعدو المسألة فرقا فى درجة تأثير كل منهما. ويضرب مدكور ثابت مثلا عمليا لجدل الإيهام واللا إيهام فى العمل الفنى ، فلو أن رجلا وقع بصره على شاب مفتول العضلات وقد انفرد بكهل عجوز وراح يكيل له الضربات، فإن موقفا إيجابيا لا بد أن يتخذه الرجل المشاهد لهذه الواقعة، أى أن تعاطفا سوف ينشأ عند ذلك " المشاهد " للحدث الواقعى ، ولكن تعاطفه لن يتوقف عند مجرد " الفرجة " على هذا الحدث، بل لا بد أنه سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى لإنقاذ العجوز الكهل من براثن الشاب المفتول العضلات.. ولكن لو أن نفس الرجل كان " مشاهدا " لنفس الموقف على شاشة العرض السينمائى، هل كان الرجل سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الايجابى العملى؟! والإجابة - رغم النوادر القليلة لبعض البسطاء - هى بالنفى طبعا، فنحن إذا شاهدنا هذا المشهد معروضا أمامنا على شاشة سينمائية فإن أحدا منا لن يتحرك - بالتأكيد - من مقعده فى صالة العرض ويقفز إلى الشاشة لينقذ العجوز من ظلم الشاب الشرس ، ولو فعل ذلك لضجت صالة السينما استهزاء، ووصفته بالجنون، وهنا يصبح التساؤل طبيعيا عن الفرق بين الحالتين، لماذا لا يتصرف الجمهور تصرف " فعل " إزاء الأحداث التى تعرض أمامه فى المسرح وفى السينما ، وذلك على الرغم من أنه يشارك بأحاسيسه وانفعالاته؟

أليس معنى ذلك أن الجمهور يدرك أنه أمام " واقع مفترض فنى " وليس واقعا حقيقيا؟ وهذا الافتراض الفنى يعنى وجود عنصر " اللاإيهامى " فى الفيلم بصورة حتمية، وهى حتمية لا تنفى عنصر الـ " إيهامى " نتيجة لما يمكن اعتباره اتفاق عقد عرفى مسبق بين الجمهور وبين الفيلم / الفن.. وهو اتفاق عرفى ضمنى سابق على ارتياد الجمهور لصالة العرض ، وعلى غرار الحياة الواقعية

يوجد الصراع فى الفن ، لكنه صراع مجسد عبر إيهام العرض، وهو نفسه الصراع الموجود فى " نسق اللعب " .

فمثل الفن، لكل " لعبة " طابعها الفريد الذى يحدد سلوكياتها التى يحتذيها كل فرد ، فإذا ترك اللاعب حياته الجارية ودخل ميدان المباراة فإن التفاعل مع نظام المباراة لا يغير من حياته التى سرعان ما يعود إليها وينسى تحديات المباراة وصراعات أشخاصها .

وتحاول الدراما الحديثة أن تلعب فى مساحة اتفاق المتفرج مع نفسه. إن تنويعاتها تثير انقسام المتفرج علي ذاته بحيث لا تتيح للجمهور . من خلال تقليب وجهات النظر بقوة . أن يتفق اتفاقا سهلا مع نفسه .

" والملهاة السوداء " يمكن اعتبارها سمة فنية لعصر، ولكنها تقوم على نفس الحقيقة، أى على جدل الإيهامى واللاإيهامى ، فالكاتب المسرحى الحديث . الذى يشعر هو نفسه بالقلق إزاء حقائق الحياة . قد عقد العزم على إقلاق راحة المتفرج ، وأقرب وسيلة فى تناوله هى جمع الضحك والدموع معا بلا رحمة. كذلك فقد غدا الخطاب المباشر المنطلق الموجه للجمهور مألوفا أكثر فأكثر فى المسرح الحديث ، بل وفى التليفزيون والسينما ، وتلك جميعا أساليب ونماذج وكيفيات لأشكال التلاعب بعنصرى الإيهامى واللاإيهامى فى العمل الواحد .

واقعية الأثر

ويخلص مذكور ثابت من تلك الأمثلة الأولية التى يوردها إلى تأكيد فكرته الرئيسية ، فالمبدأ الثابت الذى يحدد هوية الفن يقوم فى كونه " ضرورة وعالما افتراضيا"، ويظل هذا المبدأ قائما فى جميع صور المذاهب والمدارس الفنية فى مختلف المراحل التاريخية ، ويجرى التجديد فى الفن على قاعدة هذا المبدأ الثابت .

ولكن إذا كان الفن عالما افتراضيا فذلك يعنى استحالة تحقيقه كواقع معاش ، فاستهداف " الواقعى " لا يتم إلا فى ميدان الواقع ذاته، فلا يوجد تأثير واقعى للعمل الفنى إلا ذلك " الأثر " الذى يتركه المتفرج ، حيث يمثل المتلقى " خلية تراسل " بين الكيان الفنى وبين الواقع المعاش، أى أن الممكن الوحيد هو ذلك "الأثر"، وغاية الآمال أن يكون ذلك الأثر " واقعيا " يربط هذا الإنسان المتلقى بواقعه رباطا واعيا ، أى يسلحه بفهم واقعى.

جدل الإيهام واللاإيهام
وجدل الاندماج الفنى واليقظة النقدية

ليس كسر " الإيهام "، بل تأكيد " اللاإيهام "

يرفض مدكور ثابت الاتجاه القائل بأن الإيهام فى العمل الفنى يمكن إلغاؤه بكسره.. وهو الاتجاه الذى ارتبط باسم برتولد بريخت على مستوى التنظير والتطبيق والتجريب، وذلك تمشيا مع فكرته المحورية القائلة إن العمل يجمع فى طبيعته بصورة حتمية بين الإيهامى واللاإيهامى. وبالتالى فإن مدكور ثابت يقترح مصطلح " تأكيد اللاإيهامى " القائم فى صميم العمل الفنى بدلا من مصطلح "كسر الإيهام " البريختى . والاختلاف بين المصطلحين يكشف فى واقع الأمر موقف المؤلف من النظرية البريختية ، اتفاقه مع منطلقات بريخت الرافضة لمقولة التطهير الأرسطى التى تعمل على بقاء الأوضاع على ما هى عليه ، واختلافه فى نفس الوقت مع مفهوم بريخت عن إمكان الإلغاء التام للإيهام فى العمل الفنى .

وينبه المؤلف إلى أنه ربما تبادر إلى ذهن القارئ أن البديل التجريبى الذى يطرحه ليس سوى واحد من التنويعات التطبيقية السينمائية المستمدة من النظرية البريختية كما نراها فى الأبحاث الحديثة ابتداء بالسينمائى الروسى ميدفيدكين، ومرورا بالمسرحى مايرهولد، وإيزنشتين ، وفيرتوف ، وشابلن ، وجودار ، واشتراوب ، وكريس ماركو ، وماكا فييف.. إلخ.. ولكن ومهما كانت تنويعات أعمالهم التى أرست بحد ذاتها توجهات متباينة تماما، إلا أنها تقوم على أساس واحد هو النظرية الملحمية فى صياغتها البريختية ، بينما نجد البديل التجريبى المطروح هنا يحدد اختلافا أساسيا مع النظرية البريختية ، فهذا المبحث يبنى تحليله على حقيقة مؤداها أن المتفرج فى صالة العرض مهما بلغت درجة محاولات إيهامه ، وإدماجه فى الحياة التى يعرضها العمل الفنى عليه، يظل - طوال الوقت - محتفظا بقدر من الوعى بأنه حيال مجرد " عرض فنى "، ولكن - مع ذلك - فإن هذا المتفرج يجد نفسه تلقائيا يتعامل مع الحياة التى يعرضها أمامه العمل بدرجة أو بأخرى من توحد الأحاسيس .. أى باستغراق فى الإيهام رغم التغريب، وتلك هى - باختصار - جدلية وحدة الأضواء فى أعماق

المتفرج، والتى تجمع بين "وعيه" أنه حيال عرض تمثيلى يحاكى الواقع، وبين رغبته فى "معايشة" هذه المحاكاة باعتبارها الواقع نفسه.

وجدلية التناقض هذه هى التى تسم المتفرج بالطبيعة الخاصة التى تسمح بمختلف أنواع التأثير فيه ، سواء بتغليب هذا النقيض على ذاك أو العكس، أما الحقيقة التى يستحيل نفيها إطلاقا فهى حتمية وجود هذا التناقض بطرفيه معًا، واستحالة وجود جانب من شقيه دون الآخر. ومن هنا قدم المؤلف مصطلحه الجديد عن الكسر " النسبى " للإيهام . فمشكلة التفكير الذى شاب افتراضات بريخت هى تقديمه لمفهوم التغريب كطريقة أو وسيلة لفصل المتفرج تماما عن الاندماج فى العرض، أى إنكار جدلية التناقض الحتمى الموجود فى أعماق أى متفرج. ومن ثم كانت الهوة بين النظرية والتطبيق فى مقترحات بريخت ترجع فى الحقيقة إلى مغالبة فى نظريته الديالكتيكية ذاتها . والمشكلة نلمسها دائما عند التعامل المباشر مع المتفرج ، إذ تجىء النتيجة دائمًا: اندماج هذا المتفرج مع شخوص العرض التمثيلى حتى فى أقصى حالات التغريب !!

ولكن إذا كان بريخت يعتمد على وسائل " تغريب " الواقع الثابت المألوف من أجل إثارة الدهشة لما فى هذا الواقع من تناقض وسخف وظلم واستبداد .. ويدعو بالتالى إلى تغييره، فإن د. مدكور ثابت لا ينكر وسائل التغريب البريختى، ولا يرفض مشروعية البحث عن وسائل لكشف أشكال قهر الإنسان والثورة على تلك الأشكال، ولكنه يرفض فحسب افتراض بريخت بأن وسائل التغريب يمكنها أن تغير طبيعة العمل الفنى، وأن تلغى عنصر الإيهام فيه .

ويواصل مدكور ثابت جدله الخلافى مع التغريب البريختى فيؤكد أن بريخت ينظر إلى المتفرج باعتباره شخصا يأتى " كمراقب " وكناقد للفعل الذى يشاهده فى العمل الفنى، ولذلك من الضرورى أن يبقى خارجه، بينما فى حقيقة الأمر أن بقاء المتفرج خارجا كليا عن العمل الفنى هو تصوير يتناقض مع جدل الإيهامى واللاإيهامى الذى يتضمنه اتفاق العقد العرفى المسبق بين المتفرج وبين العمل الفنى .

ويضرب المؤلف مثالا ، أن بريخت يعتقد أن إحاطة المتفرج علما منذ البداية بالنهاية التى ستنتهى إليها الدراما (موت البطل مثلا)، سوف يقلل من تقرب المتفرج واندماجه، وسوف يسمح بمخاطبة وعيه ، لكن المؤلف يرفض هذا التصور

ويؤكد أن جمهور المسرح الإغريقى كان يعرف نهاية الأحداث التاريخية للمسرحيات، ومع ذلك كان يقبل عليها بشوق ويندمج فيها، ويتساءل المؤلف كيف نفسر معاودة المتفرج مشاهدة العمل الدرامى مرات عديدة ، رغم أن هذا المتفرج قد اكتشف من أول مشاهدة جميع أسرار لعبة التشويق فى هذا الفيلم أو المسرحية ؟!

ديكالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت

ويؤكد المؤلف أن المتفرج يتحول إلى مجرد " مراقب " فقط فى حالات انعدام التواصل مع العمل الفنى ، أى فى العروض التى تمتلك قدرات وجماليات الفن، والتى توصف عادة بالملل، والمتفرج هنا لن يتحول إلى مراقب، بل وسوف يشعر برفض العرض ذاته !

وبريخت لا يدعو بطبيعة الحال إلى عروض خالية من الفن ، ومع ذلك فإن السير فى القضية على جانب واحد إلى النهاية (تحويل المتفرج إلى مراقب) قد أوصلنا إلى هذه النتيجة الغريبة، ولا نستطيع أن نفلت من هذه النتيجة المحتومة . فيما يرى المؤلف . إلا إذا أوقفنا القضية على قدميها ونظرنا إلى العمل الفنى (الفيلم / المسرحية) باعتباره عملا يقوم على جدل الإيهام واللاإيهام معا ، وأن هذا الجدل لا يسقطه أحد على العمل الفنى من خارجه ، وإنما هو مستمد من جوهر العمل الفنى باعتباره عالما افتراضيا .

المصطلحات الجديدة

وفى نهاية جدل المفاهيم يورد مدكور ثابت المصطلحات الخاصة بتجريبية الكسر النسبى للإيهام، وهى المصطلحات التى تلخص فى الواقع رؤيته النظرية التى بسطها فى الكتاب وتلتصق بها التصاقا عضويا..

١ ـ الافتراضى الفنى (أو عالم الفن الافتراضى) :

" العالم الافتراضى " هو عالم العمل الفنى فى مقابل " عالم الواقع " .

٢ ـ اللاإيهامى :

وهو المصطلح الذى يقترحه المؤلف كبديل لمصطلح الإيهام المكسور عن عمدية/ فنية، باعتبار "اللاإيهام" حقيقة ثابتة فى طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية. فالعمل الفنى لا يعدو كونه " عالما افتراضيا " ، ومن

ثم فجدليته المتحققة أبدا هى كون الفن " إيهاميا ولا إيهاميا فى ذات الوقت"، وأن الفرق عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو فرق فى الدرجة فقط بين الإيهامى واللاإيهامى .

عندما يتم تحقيق أكبر درجة لكسر الإيهام، فسرعان ما تعود هذه "اللاإيهامية " المرتفعة الدرجة لتصبح مرة أخرى عالما إيهاميا افتراضيا ، ومن ثم فعودة اللاإيهامية المرتفعة مرة أخرى وبطريقة حتمية إلى كونها " إيهامية " يستلزم بالتالى كسرا جديدا للإيهام ، يكون من شأنه رفع درجة اللاإيهامية مرة أخرى ، وهكذا .. فى جدل متصل .

٤ ـ الكسر الصدمى للإيهام :

فباعتبار الكسر النسبى للإيهام يمثل البناء العالم اصطلاحا، فإن الكسر الصدمى هو وسيلة تحقيقه عبر أسلوب الصدمة، والمقصود بها أساسا، ما تتيحه الوسيلة السينمائية على وجه التخصيص، حيث الإمكانيات المتفردة لتكنيك "الفقرات الصدمية" التى توفرها كل عناصر الفيلم، وخاصة ما هو متوفر فى إمكانية فن المونتاج السينمائى .

٥ ـ الكسر الضمنى للإيهام:

وبما يميز عمديته فى تحقيق كسر الإيهام خلال مسار متتابع من اللحظات. وأوضح مثل لتحقق الكسر الضمنى للإيهام هو فى أسلوب " الكاميرا المختبئة"، ليس فقط كما طالب بها دريجا فيرتوف من حيث ترك الحياة تسير فى مجراها أمام هذه الكاميرا بلا تدخل، بل على العكس ، باستثارة الأحداث من خلال الحيلة المدبرة ، بحيث تصبح هذه الحيلة هى أكبر تجسيد للإيهام لدى المتفرج بينما هو كذلك يعيش اندماجا فيها التقطته الكاميرا من ردود أفعال الحياة ذاتها.

٦- خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية :

سبق استخدام تعبير " الإيهام بخلق الحركة" لدى بعض المنظرين السينمائيين وذلك للتعبير عن خصوصية الاختراع السينمائى ، حيث لا شىء يتحرك فى العرض الفيلمى إلا الآلة السينمائية نفسها، وما يراه المتفرج ما هو إلا وهم، وفى هذه الحقيقة العلمية كل ما يشكل جماليات السينما وفنياتها بدءًا من التصوير،

مرورًا بالحيل السينمائية، وانتهاء بالمونتاج ، لذلك ارتأى الباحث إطلاق صفة "الخاصية" عليها .

٧ ـ الصحفيلم والصحفسينمائى:

هو اصطلاح للإشارة إلى أحد أساليب البديل التجريبى السينمائى للمبحث ، سواء فيها ما يتوجه إلى استفزاز الأحداث أمام " الكاميرا المحاصرة " لاختبار قضية أو سؤال ما ، أو ما يتبع مباشرة أسلوب التحقيق " الصحفى السينمائى " بشتى تطبيقاته المعروفة، ولكن بالإضافة التوظيفية لكل من الكسر الصدمى للإيهام، والكسر الضمنى للإيهام .

وتأتى صياغة المصطلح لهذا الإدماج لكلمتى : الصحفى والسينمائى تعبيرا عن منهج فنى يعبر عن رؤية فنان إزاء الواقع، وليس مجرد جريدة سينمائية مهمتها الإعلام والأخبار.

٨ ـ الكاميرا المحاصرة (بكسر الصاد) :

بالإضافة إلى ما يعنيه الحصار من التفاف وتخطيط وتوزيع أكثر من كاميرا مخبأة خلال هذا الالتفاف بما يعتبر المعادل لمعالجة السيناريو السينمائى الدرامى ، فإن مصطلح " الكاميرا المحاصرة " هو كذلك للتمييز عما ارتبط فى الأذهان ببرامج " الكاميرا المختفية " أو " الخفية "، فالتمييز بناء على اختلاف الوظيفة الفنية بين إمتاع التسلة ، وإمتاع اكتشاف مضمون الواقع الراهن بهدف الوعى بتغييره ، كذلك هو تمييز للكاميرا المحاصرة عن " الكاميرا المخبأة " عند دريجا فيرتوف .

٩ ـ الفرجة المشاركة :

الفرجة/ المشاركة ، هى من ناحية فى مقابل "المراقبة" عند بريخت ، ومن ناحية أخرى ، تمييز لها عن " المشاركة الوجدانية " فى دراما التطهير الكلاسيكية .

١٠ ـ واقعية الأثر :

يتوجه هذا المبحث الفيلمى نحو بديل تجريبى يختلف عن الحل الملحمى البريختى رغم الاتفاق فى الهدف الوظيفى ، إشارة إلى أن البديل التجريبى السينمائى يستهدف بدوره الواقعية أيضا، ولكنها واقعية لا تبحث عن تحققها

عبر " عالم العمل الفنى " الذى لن يعدو أبدًا كونه "افتراضيا"، بل غير الواقع المعاش.. أى عبر " الأثر " الذى سيخرج به المتفرج المشارك من " عالم الفن " إلى " العالم المعاش " .

١١ـ الاكاديمية التجريبية ـ والتجريبية الاكاديمية :

وهما الاصطلاحان المترابطان بصورة شرطية كل منهما بالآخر " الأكاديمية " و"التجريبية" دون أن تتوقف الأكاديمية عند جمود، وحتى لا تصبح التجريبية انفلاتا بلا منهج، تأكيدا لمنهج تناول الإشكالية الكبرى الماثلة فى العملية التعليمية للفن عامة ألا وهو " إشكالية سبق النظرية على الإبداع " .

وموضوع العلاقة المتبادلة بين الأكاديمية والتجريبية فى الفن الذى يمثل قضية فكرية كبيرة فى حقل الثقافة المعاصرة، هذا الموضوع الذى كان على رأس همومه اختاره الدكتور مدكور ثابت ليكون محور بحثه فى رسالة الدكتوراه التى أنجزها عام ١٩٨٩، كما واصل البحث فى الموضوع نفسه فى السنوات التالية، وضمن ثمار هذا البحث فى كتابه الكبير " النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى" .

تلك لمحة موجزة عن المساهمة النظرية التى قدمها د. مدكور ثابت فى كتابه "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى"، ولا نستطيع فى هذا الحيز المحدود ـ بطبيعة الحال ـ أن نقدم عرضا لهذا الكتاب الهام، وإنما نكتفى بتلك الإشارة السريعة إلى مضمونه آملين أن يحظى ما يقدمه من أطروحات نظرية فى مجال السينما وفلسفة الفن بما يستحقه من دراسة ومناقشة بين المتخصصين والمبدعين السينمائيين، فبمثل هذه المناقشة والدراسة يرتقى الوعى الفنى والإبداع السينمائى .

نحو ثقافة سينمائية طليعية موازية:

حكاية الأصل والصورة

فى إخراج قصة "نجيب محفوظ" المسماة "صورة"

بقلم

صلاح سرمينى

(سوريا / باريس)

"إلى الكلمة البائسة (الصدق)، إلى (الأنا) التى صنعت هـذا الفيلم وإلى كل من يحبذ التجربة فى الفن، أهدى هذه التجربة المتواضعة".

د. مدكور ثابت

الذاكرة والقلب

لا أعرف لماذا كان علىَّ الانتظار لسنوات كثيرة، للتعرف على عمل سينمائى متفرد، بينما كانت الفرصة متاحة لى ولغيرى للاستمتاع بلذة لاكتشافه منذ زمن طويل.

فى عام (١٩٦٩) تاريخ بدء إنتاج فيلم "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة"، كانت "السينما" بالنسبة لى حبًا من طرف واحد، رغبة عارمة، ومتابعة ما يصل إلى مدينة "حلب" من مجلات سينمائية متخصصة أو غير ذلك.

وعندما انسحبت بهدوء من مدرجات "كلية الهندسة" توجهت إلى "القاهرة" لألتحق بمعهدها السينمائى، ومنذ ذلك اليوم بدأت علاقتى الحقيقية فى التعرف عن كثب على "السينما المصرية"، بكل صعودها وانحداراتها، نمطية نسب كبيرة من أفلامها، وتفرد القليل منها وتألقه.

وكانت محاضرات "مدكور ثابت" بالنسبة لى- وللآخرين- مواعيد مقدسة لاحتساء الشاى والقهوة (على حسابه طبعًا)، والغرق فى عوالم السينما، ماضيًا، حاضرًا، ومستقبلاً.

ولم تنحصر العلاقة بأستاذنا على "المعهد" وقاعاته فقط، ولكنها امتدت إلى أماكن عديدة فى "القاهرة"... وهكذا تعلمنا منه الكثير عن "السينما" و"الحياة"، كما "الحياة" و"السينما".

ولم يكن بدوره مهمومًا وقتذاك بمفهوم "الكسر النسبى للإيهام" بين المتفرج والعمل السينمائى بشكل تنظيرى فحسب، ولكن بممارسة ذلك حياتيا فى علاقاته مع الآخرين، وتلامذته بشكل خاص، وهكذا، أخذنا منه خارج جدران "المعهد" أكثر مما تلقيناه ونحن جالسون فى مقاعدنا داخل القاعات الدراسية، أو بالقرب من "الكافتيريا" نستمتع بشمس دافئة (وبشطائر عم رأفت).

وأذكر جيدًا، بأننا تحدثنا مرة- على هامش إحدى محاضراته- عن فيلمه "الولد الغبى"، ولم نكن وقتذاك نصدق بأن "أستاذنا" الذى نحبه، نقدره، ونحترم أفكاره، يقدم على إخراج عمل كهذا.

ولكن، وعلى الرغم من العلاقة التى ربطتنا به، لا أتذكر أنه تحدث لنا يومًا عن تجربته المثيرة والمتفردة فى إخراجه لقصة "نجيب محفوظ" المسماة "صورة"، كما لا أذكر أنه حاول عرضه علينا، أو أنه عرض يومًا فى "نادى السينما"، "جمعية الفيلم"، أو "نقاد السينما المصرية"..... حيث كنت أتابع نشاطاتها بانتظام وعناد.

اليوم، وبعد قراءتى لما كتب عن الفيلم إثر عرضه الجماهيرى الأول عام ١٩٧١، فإننى ألوم نفسى على سذاجة وقسوة تساؤلاتى التى ضاعفت من حسرات وآلام "مدكور ثابت" آنذاك، وأفهم أيضا أسباب امتناعه الطوعى عن التعريف بتجربتيه الطليعيتين- وأقصد "ثورة المكن"، و"حكاية الأصل والصورة"-

واللتان سبقتا زمنهما السينمائى بسنوات كثيرة، وأصبحتا اليوم (وسوف تكونان غدًا) علامتين مضيئتين فى تاريخ السينما المصرية والعربية.

ومن المؤسف حقًا، أن تلك الإبداعات لم تلق وقتذاك الحماس الذى تستحقه، ولم يتسنَّ لها أن تتكرر أو تتطور، وتفجّر تيارًا سينمائيًا بريادة "مدكور ثابت" وغيره. وتشاء أقدار "السينما المصرية" بأن يتقوقع هذا الفيلم فى "مصباحه السحرى"/ زنزانته منسيًا، يعانى لسنوات طويلة من وحدة وعزلة قاسيتين/ ظالمتين، بانتظار انفلاته وتحرره.

ويتسامى صبر "مدكور ثابت" وكبرياؤه، ليفرض الإبداع نفسه، على الرغم من محاولات التهميش واللامبالاة، فيظهر اليوم أكثر من "علاء الدين" يلامس كل واحد منهم بأصابعه على السطح المغبر لذاك "المصباح" ليتحرر فيلم/ مارد عملاق، جميل وطيب، ويتفجر صورة، صوتًا، وكتابات.

ولكن، ما حكاية هذا المارد الجميل الطيب، وهذا الغزل المفاجئ والمتأخر؟

والإجابة ببساطة، بأن "السينما المصرية" عانت منذ بداياتها من نمطية غير عادية، وكل التجديدات التقنية والشكلية التى "فرحت" بها، قد انصبت فى مجملها على المحتوى/ المضمون، وكانت موظفة أساسًا لخدمة "الحكاية" وقالبها السردى كمرتكز أساسى لها، فى محاولة تقريبها أكثر فأكثر من المتفرج، بغرض شد اهتمامه، إغراقه فى الأحداث والشخصيات، وبالأحرى استلابه.

وهكذا، فإما أنها كانت وسيلة لتسليته وتسطيح معارفه، مداركه وأحاسيسه، أو للتعبير عن قضاياه وهمومه، والانتصار له (بالوكالة)، بمعنى "تطهيره"، امتصاص غضبه وانفعالاته، تحييده، وحتى شله عن التحرك ، الهيجان، التمرد، والثورة....وللحقيقة لم تبخل هذه "السينما" يومًا باستثناءات وومضات حقيقة، ومحاولاتها الجادة والمخلصة فى الابتعاد عن المفهوم السلعى للفيلم، ومبدأ "الارتزاق الفكرى"، لتسلك طرقًا صعبة ومتداخلة.

وقد تخير "مدكور ثابت" اجتياز الطريق الأكثر وعورة، عندما أقدم على تجربة خطيرة العواقب، باختراقه لنظام الإنتاج الرسمى والسائد- المؤسسة المصرية العامة للسينما- وإنجاز فيلم على قدر كبير من الجرأة، النضج، والاختلاف.

عودة إلى "الحكاية"

"حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة"، فيلم يخاطب عقل المتفرج، ويتفجر بتفرد لا مثيل له فى تاريخ السينما المصرية والعربية. ولكنه- بالمقابل- لا يدعى أبدًا الاستيلاء على مكانة عظيمة لأفلام نادرة، ومنها "المومياء" (على سبيل المثال)، ولكنه يحاذيها بفخر وجدارة.

فى الوقت الذى اكتسبت أفلام أخرى مكانتها المتفردة انطلاقًا من "المضمون" الذى جسدته فى "قالب سينمائى تقليدى"، ولكنه امتلك تطوره وتجدده بالمقارنة مع "الأفلام السلعية".

ومع أن "الأصل والصورة" يرتكز بشكل أساسى على "حكاية مستوحاة من عمل أدبى"، ولكن "مدكور ثابت" يقدمها لنا بشكل مغاير عما عهدناه فى أفلام "حكائية" أخرى، وذلك بتدمير متعمد لعناصرها والقالب السينمائى معا، وباستيحاء مفهوم "بريخت" عن "التغريب" فى المسرح، بكسر نسبى لعناصر الإيهام، وإشراك المتفرج فى العمل الذى يشاهده ويتلقاه ليتفاعل معه بشكل إيجابى.

ولهذا، كان من الطبيعى أن تتزحلق شخصيات الفيلم من "الفضاء السينمائى" إلى مثيله "المسرحى".

وأتخيل "مدكور ثابت" مخرجا/ قائدًا لأوركسترا متخيلة يؤرجح يديه لتجسيد تجلياته الإبداعية بين "التشكيل السينمائى" ومثيله "المسرحى" حتى التمازج والانصهار فيما بينهما، مع دراية كاملة بالمفردات التعبيرية لكل منهما.

وعلى الرغم من تحليق الفيلم ودورانه فى فلك التيارات السينمائية "المتجددة" و"المجددة"، لم تقتصر استفادة "مدكور ثابت" على "النص الأدبى" وتقنيات "المسرح فحسب، بل تعدتهما إلى "التراث الشفاهى"، وذلك باستيحاء شخصية "الحكواتى"، واستحضار دوره كوسيط ما بين الزمن "الماضى" و"الحاضر" عن طريق "حكاية" تعددت وأصبحت مع الأيام "حكايات" تخللتها تعديلات وإضافات متنوعة.

وفى حكايات "الحكواتى" وأقاصيصه، يتداخل "الخيال الفردى" مع "الخيال الجمعى"، يتبدل ويتغير عبر الزمان والمكان، نفس حال "الأصل والصورة" عندما

"يمثل" "مدكور ثابت" دور "الحكواتى/ المخرج"، ويدعو المتفرج إلى تدخل سينمائى متعمد/ غير متعمد، يحثه على المشاركة فى "الحكاية" ومسارها، يذكره بدوره وإمكانياته على التفكير والتغيير (إذا أراد ذلك)، ويؤكد بأنه ليس "ديكتاتورًا" يفرض أفكاره، أحداثه، وشخصياته (النهاية المفتوحة للفيلم، والسر الغامض الذى لم نكتشفه، وعلينا التفكير بذلك).

"الحكاية"..... أصلها وصورتها

مع اللقطة الأولى للحكاية/ الفيلم، تتراجع "حدقة" المتفرج بحركة "زوم" من صورة "سالبة - نيجاتيف"، تكتسب بالتدريج "إيجابيتها" لتظهر لنا وجه فتاة تتخفى معالمه وراء خصلات شعرها المتناثرة بسكون.

موسيقى إيقاعية راقصة - تقليديا لا تتناسب والكشف عن جريمة قتل - ولكنها تخلق تصادما طوعيا ما بين شريط الصوت والصورة، كخطوة أولية لتشكيل وعى مختلف عن العلاقة فيما بينهما.

تتداخل الموسيقى قبل ختامها مع ضربات آلة كاتبة - لتستبق مجريات تحقيق روتينى لاحق - ثم عنوان الفيلم: "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة".

أقدام عارية لامرأة ورجل، لقطة لا توضح كل شىء، ولكنها تدعو غرائزية المتفرج الفضولى لتخيل باقى التفاصيل، أو البحث عنها - ربما -، تتحرك الأقدام لتعلن عن حالة شهوانية مضمرة، وعلى الجانب الأيسر من الإطار السينمائى، صورة فوتوغرافية معلقة / مصلوبة لفتاة قتيلة، تنساح قطرات من الدم فوق تضاريسها، ويقبع تحتها رأس مقطوع لرجل.

إهداء إلى الكلمة البائسة / اليائسة "الصدق" ..... تتلاشى الكلمات.

صفير مبهج، مستوحى من موسيقى شهرزاد لـ"ريمسكى كورساكوف"، "ألف ليلة وليلة" عصرية، حيث تختفى "شهرزاد" منذ البداية، لأن "شهريار" اكتفى ولم تعد تثيره "حكاياتها"، فتخلص منها هى الأخرى، وتضاعفت المأساة بانشطارات متوالية لشخصية "شهريار"، حيث لم يعد المتعطش الوحيد لدماء العذارى...

يتلاقى "رجل وامرأة" / آدم وحواء فى ساحة ما - جنتهما المفترضة - يرقصان بانتشاء وحيوية، يتقدم الرجل نحو المتفرج / الكاميرا، يشد سريرا من

يسار الإطار السينمائى، تدخل المرأة وهى ترقص، تجلس على السرير، يسحب الرجل ستارًا ليخفى أجزاء كبيرة مما يمكن أن يحدث خلفه، نفترضه لقاء عاطفيا حميما، إنهما سوف يمارسان خطاياهما "الأولى" و"اللانهائية". تتحرك الكاميرا بدون حياء نحو اليمين للتلصص مرة أخرى على العاشقين، يتحول المشهد إلى "صورة"، ولكنَّ سكينًا تقطعها والحدث، ليسقط "الثنائى" فى جحيمهما الأرضى عقابا لهما.

رقصة "جيرك" فى حقيقة كبيرة.

عودة إلى الساحة، لقد اختفى الرجل والمرأة، وخيم الليل والسكون على "مسرح" الجريمة، وتحول ذلك اللقاء العاطفى المبتسر إلى "لهب وصورة" / "جريمة وعقاب"، ثم مقدمة الفيلم فوق تنويعات سينمائية لصورة الفتاة المقتولة: مساحات الإطارات، تداخلات، مزج، اقتراب، وابتعاد،... تتضافر/ وتتنافر معها موسيقى إيقاعية راقصة.

خمس دقائق هى اللحظات الأكثر جمالا وتعبيرا، والتى يمكن مشاهدتها كفيلم قصير وجميل، لن نبحث فى تفاصيله عن المعنى، نشاهده كما اللوحات التشكيلية المتداخلة والمتحركة، نسمعه كموسيقى بصرية، ونقفز بفرح من ثقوب لقطة إلى أخرى، للولوج فى قاعات منحوتات ساكنة (وهو بذلك يقترب من سوريالية دالى وكلبه الأندلسى).

وعندما تتحطم فكرة المشهد المسترسل، نتسابق مع لقطات سينمائية مطعمة بأخرى صورت عمدا بطريقة مسرحية، حيث تقدم الجريمة نفسها بشكل إيقاعى غير معهود، من خلال مونتاج راقص، وما بين اللقطة والأخرى، نشارك فى لقاء عاطفى بين الصحفى "راشد" المهتم بالقضايا الكبيرة، والصحفية "ماجدة" المعنية فقط بالمشاكل اليومية الصغيرة. لقد جاء معها إلى مكان الجريمة ليقول لها "بحبك"، ولكنَّ أخبارًا إذاعية تقتحم المشهد وتحطم سيولته، تتضافر معها أصداء أزير طائرات مُحلقة فى السماء.

"تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد، أوَ تعرفين معنى البطولة؟".

وبكلِّ صفاقة يريد الصحفى "راشد" أن يفرض رأيه وحده: "اطلبوا معى من المخرج أن أقدِّم وجهة نظرى أنا على الشاشة"، إذ "ليس هناك متسعٌ لمشاكلى الصغيرة.. هذا زمن القضايا الكبيرة".

والمسألة تحتاج إلى مناقشة، والسيناريو لا يدع له فرصةً ليشرح وجهة نظره، حيث يتدّخل المخرج مرة أخرى ليحطم السرد، ويعيد الأمور إلى نصابها، قبل أن يستغرق المشاهد فى أحداث جريمة عادية/ غير عادية بالمقارنة مع مقتل (٣٥٠٠٠) من الأمريكان، ومثلهم من الفيتناميين.

يعود الممثلون للدخول إلى خشبة "مسرح" الأحداث:

"المرة دى، البطولة للقتيلة، ولن تكون للقاتل".

ولا يتوانى "مدكور ثابت" عن القطع المونتاجى فى "شرايين" المشهد و"قلب" الحركة، بغرض تحطيم القالب التقليدى للسرد، والابتعاد عن توافق شريط الصوت مع محتوى الصورة، وبهذا يدعو المتفرج لعملية تركيبية تشحذ خيالاته وقدراته على التحليل والبناء.

"نأسف لعرض هذا المشهد، وهو غير موجود، لا فى القصة، ولا فى السيناريو، لكن ده كان أول لقطة فى إخراج حكاية الأصل والصورة لقصة نجيب محفوظ المسمّاة صورة، والآن نرجو متابعة الفيلم للبحث عن القاتل".

"كلاكيت"، لقطة واحد، عاشر مرة"

"إليكم الآن التقرير الأول".

يتعرّف المتفرج على القاتل الأول "يوسف عبدالعال"، طالبٌ فى كلية الفنون الجميلة، وعاشقٌ ولهانٌ لـ"درية"/ القتيلة.

يتعرّف المتفرج على القاتل الثانى "محيى عبدالعال"، طالبٌ فى كلية الآداب، وبلديات القتيلة.

يعلنان عن أنفسهما بطريقة مختلفة تمامًا عن كلّ القتلة فى "السينما المصرية"، إذ لا يتورعان -بمشيئة المخرج طبعًا- عن الاقتراب كثيرًا من مكان الضابط بجانب مكتبه، وهو دخول غير عادى لقتلة إلى غرفة التحقيق، فهل انعكست الأدوار بين الضابط والقتلة المفترضين/ المقترحين؟

ولكن...

"دعونا نقصُّ عليكم قصة اليوم التالى لوقوع الجريمة".

"كاميرا" باحثة، مُترصّدة، وحرّة، تغوص فى زحام شوارع القاهرة، حيث يبحث

المخرج والمصور عن قاتل/ شاهد. ولأنها "كاميرا" محمولة، فإننا نتابع بحذر حركات ووجوه الناس العابرة والمتقاطعة، ومنهم موظف الأرشيف "رشاد أفندى عبدالشافى"."أدخل الكاميرا بنافوخو، اكشفو".

ومع كل المحاولات لإخفائها، إلا أن نظرات هؤلاء تخترق "عدسة الكاميرا/ الصورة السينمائية"، ولا فائدة من الاسترسال فى المشهد، على الرغم من تحذيرات المخرج:"اتحكم بالكاميرا يا رجائى".

تتحطم هنا فكرة "المشهد" بمعناه النمطى فى "السينما التقليدية"، وتصبح "اللقطة" نفسها هى "المشهد" كوحدة بصرية تتناغم/ أو تتنافر مع الوحدات الأخرى. ومن الواضح أن "مدكور ثابت" يرغب التمرد على كل ما تعلمه فى "معهد السينما"، ولهذا، فقد أنجز فيلمًا عن "السينما" نفسها كوسيلة اتصال وتعبير، كما عن الواقع الاجتماعى.

وتتضاعف أهمية فيلمه باختراقه لنظام الإنتاج السينمائى الرسمى والسائد، فى محاولة الالتفاف عليه، تغييره من الداخل، وتطعيمه بأسلوب متفرد.

وعلى الرغم من تعامله مع ممثلين "محترفين"، لم يمنعه ذلك من التحليق بعيدًا فى خيالاته، وتجسيد مفرداته السينمائية لخدمة ما يطمح توصيله للمتفرج، وأقلها استخداماته البصرية/ الصوتية للتورية، الاستعارة، والمجاز.

- التردد/ نزول "حسونة المغربى" سلالم ميكانيكية صاعدة، مع ضربات "بيانو" فى شريط الصوت.

- الحاج "محمود" صاحب ومدير "مصنع القاهرة للنسيج" يتذكر ليلة زواجه من "سميرة"، ونرى خلفه فتاة تنثر ندف القطن فى الهواء (إحالة إلى مشهد الفرح التقليدى)، ثم حركة الآلات (ليلة الدخلة واللقاء الجنسى المنتظر).

- "إسماعيل" يواجه الحاج "محمود" محصورًا فى الزاوية اليمنى أسفل الإطار السينمائى.

- مشهد المبارزة، والأقنعة على الوجوه لطقس مسرحى يذكرنا بالمبارزات الدموية فى العهود الرومانية.

ونتابع من خلال هذا المشهد طويل نسبيًا تطورات التحقيق "صوتًا"، فى الوقت

الذى نشارك فى حفل ماجن "صورة"، حيث يتفادى "مدكور ثابت" التطويل المفترض فيما لو قدم كل مشهد على حدة (التحقيق- الحفل).

وهو بهذا يستحضر مهارة "الساحر" الذى يشغل انتباه جمهوره بحركة ما، فى الوقت الذى يخفى، أو يظهر شيئًا آخر.

وبمعنى آخر، فإن "الحكاية" تتدرج فى بناء إيقاعى موسيقى، وتتراقص الكاميرا بحركة متوترة، وتتأرجح اللقطات فى مونتاج متلعثم، لا يدع للمتفرج أى فرصة لالتقاط أنفاسه، ويشجعه على تجميع الأحداث المتشظية فى ثنايا المشاهد المتلاحقة، المتداخلة، والمتراجعة.

وتفاديًا للاستغراق، وللتذكير بفعل "الفرجة"، نشاهد "مدكور ثابت" مرة أخيرة يتوسط فريق التصوير، حيث تبتعد الكاميرا عنهم، تدعهم وشأنهم، يرقصون، يبتهجون، ويمرحون.. لتقترب من المتفرج أكثر فأكثر.

و"الحكاية"، أكانت أصلاً أم صورة، ليست أكثر من فيلم، مخرج ذكى إلى حد الجنون، فريق عمل يلهو، والحاج محمود "صاحب ومدير مصنع القاهرة..." يضحك، ويجبرنا على السخرية من أنفسنا..

الصورة "الفوتوغرافية" والصورة "السينمائية"

بالتفافه على العناصر التشويقية للفيلم البوليسى، يتخذ "مدكور ثابت" موقفًا واضحًا وصارمًا ضد الاستلاب والاستهلاك السلبى للفيلم.

وفى "حكاية الأصل والصورة"، لم نتابع تحقيقًا بوليسيًا واقعيًا، بل رؤية خاصة، وتجسيدًا مغايرًا.

ومع أن "الحكاية" تتضمن عناصر تشويقية مثيرة، للتعرف على هوية القتيلة والبحث عن القاتل، إلا أن "الفيلم" ينحو منحى آخر.

وبينما تكتسب عناصر أى جريمة "سكين، ملابس، خصلات شعر، بصمات أصابع..." أهميتها كمفاتيح لاكتشاف القاتل، فتكون عادة اللقطات الأخيرة للفيلم بمثابة لحظات التطهير، (وإلا لم يعد للفيلم البوليسى معنى)، فإنه على النقيض، تمتلك "الصورة الفوتوغرافية" فى فيلم "مدكور ثابت" الأهمية القصوى، هى المحركة الأساسى للبناء الدرامى والسينمائى، والشخصية المحورية المرتبطة فى ذهنية المتفرج بالقتيلة.

كانت بمثابة افتتاحية للفيلم بظهورها "نيجاتيف"، وتحولها التدريجى إلى "بوزيتيف"، ومن ثم رافقت رحلة التعرف على هوية صاحبتها والبحث عن القاتل. وكما تعمد "مدكور ثابت" إخفاء ملامح "الصورة" (لأنه لو أراد العكس لفعل مع عشرات المصورين الذين تدفقوا إلى مكان الجريمة)، تعمد بالمقابل إخفاء ملامح صاحبة "الصورة" المفترضة، أكان ذلك خلف عنصر من عناصر الديكور، مشاهدتها من ظهرها مستلقية على السرير، مراقبة أقدامها بجانب سفح الهرم، أو الاكتفاء بأجزاء من جسدها، وهى تسحق الحبوب بين حجرى الرحى، حتى وقوع "الصورة" فى مياه "النيل" لتكمل رحلتها.

وقد التحمت "الصورة الفوتوغرافية" بداية مع "الصورة السينمائية"، ومن ثم بدأت الأولى تنفصل عن الثانية، وتتفرع. كانت "صورة" لشخصية واحدة، ولكنها أصبحت تدريجيًا، وبتشظية البناء الدرامى والسينمائى، أكثر من "صورة" لأكثر من "شخصية". بدأ كل واحد من القتلة المفترضين/ المقترحين يفسر "الصورة" على طريقته الخاصة، انطلاقًا من حاضره وماضيه، كما بدأ هؤلاء يلصقون "صورة" القتيلة على وجه امرأة يعرفونها، أو عاشوا معها "حكاية" منفصلة ومتفرعة، حتى اليوم الذى اختفت فيه من حياتهم. ومع ظهور "الصورة" فجأة، تفجرت كل "الصور" القديمة، وكشفت عن دواخل كل واحد منهم، وعن جرائمهم الحقيقية المفترضة أو المشتهاة.

ونفهم تدريجيًا بأن "مدكور ثابت" يبحث عن مدلولات أخرى لـ"الصورة الفوتوغرافية" يرغب أن نكتشفها بأنفسنا، وبالفعل يبدأ المتفرج فى الربط ما بين: شلبية/ الشغالة، سميرة/ الصنايعية، فافى/ المبتزة، درية/ المومس، فكيهة/ الفلاحة... وأصبح من الواضح بأن القتيلة" المجهولة تجتمع فى كل امرأة، "إنسانة زى دى قلبها كبير.. لو وقعت بإيدين وحوش"، ويمكن لأى رجل أن يكون القاتل "لى أسامى كتيرة"، أو ربما يمتلك كل واحد منهم رغبة دفينة بالقتل.

ويصل هذا الكشف المتدرج إلى ذروته عندما تصل "الصورة الفوتوغرافية" إلى القرية، حيث تنسحب الكاميرا منها إلى الأطفال، ومن ثم تتابع سير حمار يجره "أبو محمد" والد "فكيهة".

وعندما تسقط "الصورة الفوتوغرافية" فى مياه نهر النيل، ننتشى بحوار أقل تثاقفًا، غطرسة، ونفاقًا، وعلى قدر كبير من البساطة والعمق:

ابو محمد :

حد قلك تطفشى عشان تتقتلى فى البندر، وتسيبينا لوحدنا فى البلد مقتولين بالحيا، إنتى اللى غلطانة من يومك، أنا عارف خلفتى، الكفر كلتو عزانى فيها من تلات سنين، كلتهم، الصراف، والعمدة، ومحمد أفندى، كلهم، كل الرجالة مشوا ورا نعشها..

آمنة :

النعش كان فاضى.

ابو محمد :

ماحدش عرف إنو فاضى.

امنة :

والصورة؟

ابو محمد :

مش بنتنا، بنتنا ماتت من زمن.. سودت الدنيا فى عنيا يا "فكيهة" يا بنيتى، صورتك المقتولة فيها صورة بلدنا كلتها.

وكما تنشغل "شخصيات" الفيلم بالكشف عن صاحبة "الصورة الفوتوغرافية"، ينشغل "المتفرج" بدوره فى الكشف عن خفايا "الصورة السينمائية" ودلالاتها بالعلاقة العضوية مع "الصورة الفوتوغرافية"، وبهذا أصبح "المتفرج" نفسه واحدًا من "شخصيات" الفيلم، ينظر إلى الجهة المقابلة/ الشاشة نحو متفرج آخر مفترض/ شخصيات الفيلم، والتى تنظر بدورها إلى الجهة المعاكسة، حيث تحولت الشخصيات بدورها إلى "متفرج".

ومع هذه "اللعبة" المتبادلة والمعكوسة ما بين "المتفرج" و"شخصيات الفيلم"، - جوهر "التغريب" عند "بريخت" - تتوضّح علاقة أكثر أهمية ما بين الفيلم نفسه "كصورة"، "وصورتنا" نحن كمتفرجين فى مواجهة مغايرة للواقع الذى نعيشه.

فيلم "تجريبى" أم "تجربة" متفردة

فى ثنايا كتابات ودراسات الباحثين والنقاد، واحتفاءاتهم بـ"حكاية الأصل

والصورة"، توقفت طويلاً عند تصنيفهم للفيلم بأنه "تجريبى"، كما أن "د.مدكور ثابت" نفسه لا يتورع عن اعتباره كذلك.

وبكتابتى عن الفيلم، تخيرت عمدًا الابتعاد -ما أمكن- عن تحليل الأحداث وتفسيرها، وأفترض بأن أحدًا غيرى قد تخير هذه المهمة.

ومع حماسى المفرط للفيلم، وثراء الاحتفاءات الكتابية عنه، أميل لأن تكون مساهمتى وإضاءاتى التحليلية ترتكز على محاولة تحديد موقع الفيلم فى إطار "السينما التجريبية"، و"الاتجاهات السينمائية المعاصرة" بشكل عام، والتفريق بين ما هو "تجريبى" وغير "تجريبى"، وذلك تجنبًا لحصار الفيلم فى مكان غير مكانه، والارتكاب بدون قصد خطأ التضييق عليه فى زاوية/ تصنيف، يبعده أكثر مما يقربه من المتفرج المفترض.

وبداية، فإن ارتباط أى فيلم بتصنيف معين، لا يمنحه بالضرورة أهمية استثنائية ومكانة متفردة أكثر مما يستحقها، كما انتزاع هذا التصنيف عنه لا يقلل على الإطلاق من شأن الفيلم ومكانته.

وهكذا، فإن "حكاية الأصل والصورة" - أكان "تجريبيًا" أم لا- هو فيلم مثير، مدهش، مختلف، جرىء، وفنار يضىء "موانئ" السينما المصرية و"محطاتها". كما أنه فيلم "طليعى" يمتلك حتى اليوم قدرته على إثارة الاهتمام، شهية الكتابة، والتحليل.

ولكنه بحال ليس "بديلا" عن سينما "سائدة"، لأننى، وبعد سنوات من "الغربة" و"السينما"، أصبح "البديل" بالنسبة لى مفهومًا ينزع إلى السيادة والتسلط على ما هو "سائد"، بينما تخيرت منذ اهتمامى وكتابتى عن "السينما التجريبية"، بأن تكون هذه "السينما" التى أميل إليها، وأدافع عنها ب"سينما موازية" تتخلق، تتفاعل، وتتطور جنبًا إلى جنب مع "السينما التقليدية السائدة"، إيمانًا بضرورة إتاحة الفرصة لكل الاتجاهات والتيارات السينمائية فى التعبير عن نفسها، بدون أن تفرض واحدة جبروتها على الأخرى.

وأصبح اليوم من السذاجة التفكير بنضال صبيانى من أجل "سينما مغايرة" - لا نعرف ما هى أصلا- لتستبدل سينما "متسلطة" و"متجذرة" منذ قرن من الزمان، من اللحظات التى أدرك "رأس المال" شعبيتها الساحقة، وبالمقابل "مردوديتها"، وجاء التليفزيون ليضاعف من حجم الضرر الذى تعرضت له منذ

بداياتها، وقد أثبت تاريخ السينما العربية والعالمية أن الإبداع الحقيقى يفرض نفسه، أكان ذلك فى إطارات فردية أو جماعية.

وقد واكب الفيلم فى زمن إنتاجه كل التيارات المجددة فى السينما العالمية، وخاصة "موجة السينما الفرنسية الجديدة"، وهذا يعنى بأن "مدكور ثابت" لم يكن يدقق، يحلل، ويستشعر الواقع المحيط به فحسب، وإنما تعداه إلى جغرافيات أبعد، فحاول التعبير عنها بمستواها الفردى والجماعى، المحلى والإنسانى.

ومن مشاهداته وقراءاته عن هذه التيارات تأثر، ولكنه -للأسف- لم يؤثر (كيف لفيلم وحيد وموءود أن يفعل ذلك)، ولكنه تفادى هذا الجانب بإثراء الثقافة السينمائية العربية ببحوثه ودراساته التنظيرية والأكاديمية.

كما لم يشر نقاد السينما يومًا إلى "الموجة الجديدة" فى فرنسا على أنها "سينما تجريبية"، ولا روادها بأنهم "سينمائيون تجريبيون"، كما لم نقرأ أبدًا عن أفلام: فللينى، أنطونيونى، بازولينى، بارادجانوف، تاركوفسكى، برغمان.. بأنها "تجريبية".

وعلى الرغم من تفرد "المومياء" واختلافه عن أفلام السينما المصرية والعربية، لم يكن أبدًا فيلمًا "تجريبيًا"، مع أن مخرجه "شادى عبدالسلام" امتلك هذا الطموح فى أفلامه التسجيلية، وأفلام "مركز الفيلم التجريبى" الذى أشرف عليه.

ولم يتوان "يوسف شاهين" بدوره فيلمًا بعد آخر عن التجديد، ولم يكن بحال سينمائيًا "تجريبيًا".

وهذا يقودنا للتأكيد بأن السينما العربية، ولأسباب ارتباط سينماها وسينمائييها برأس المال الحكومى والخاص، افتقدت تمامًا لما يسمى بـ"سينما تجريبية" تنظيرًا وممارسة (ولا ننكر مساهمات د. مدكور ثابت فى التمهيد والاقتراب من التجريب، مرورًا عبر مفهوم التغريب فى المسرح البريختى، بغرض تحطيم قالب البناء السينمائى التقليدى).

وما حفلت به أفلام بعض السينمائيين من ومضات تجديدية، كانت بمثابة محاولات استثمار القدرات البصرية والصوتية لمفردات اللغة السينمائية، وكتابة سينمائية خاصة.

ومع ذلك، يجب الإشارة إلى بداية مخاضات بطيئة ومستحية من بعض السينمائيين الشبان فى أقطار عربية عديدة (وخاصة لبنان) فى اقترابهم من "التجريب" وممارسته، وخاصة مع ظهور تقنيات "الصورة الإلكترونية" وتطورها، حيث سمحت قلة تكاليفها، وسهولة استخداماتها بخوض هذه " المغامرة الإبداعية".

ويعود اختلاف ونسبية فهم "السينما التجريبية" بالمقارنة مع فهمها فى مواطنها الأصلية، إلى أن المهتمين بها، والمتعاطفين معها من نقاد، باحثين، وسينمائيين عرب، قد قرءوا عنها أكثر مما شاهدوه، وربما لم يشاهدوا أبدًا "أفلامًا تجريبية"، لأنها بدورها سينما "موازية" فى مواطن إنتاجها، وهى برفضها لتبعية المؤسسات الرسمية والخاصة، لا تمتلك فرصة العرض فى بلداننا، ويتم التعريف بها عن طريق مبادرات فردية ومتباعدة.

وبافتقاد هذه العروض فى بلادنا، وعدم تواجدها أصلاً فى المهرجانات السينمائية العالمية "الاحتفالية" التى يتابعها من وقت إلى آخر بعض النقاد والباحثين العرب، (لأن مهمة هذه المهرجانات أصلاً، هى الاحتفاء بالسينمات السائدة، مهرجان "كان" على سبيل المثال)، أجد بأن مفهوم هؤلاء عن "السينما التجريبية" يعتمد على معلومات نظرية أو مفترضة، ومع ذلك، فإنها تشير إلى رغبة أكيدة فى خوضها والبحث فيها، كما تشكل إرهاصات وتراكمات مستقبلية، تكشف عن أهمية وضرورة الغوص فى إبداعاتها.

وقد أدرك "د. مدكور ثابت" منذ زمن خطورة هذه الإشكالية، حين ذكر فى حوار معه بتاريخ فبراير من عام ١٩٧٠ فى "مجلة الإذاعة والتليفزيون": بأن "هناك ظاهرة خطيرة، وهى نتاج تجربة مررت بها، فأنا على الأقل قررت أثناء تثقيفى لنفسى، أن أعمل بالتناقض المعروف، القراءة المتواصلة التى لا تنقطع عن السينما من ناحية، ومن ناحية أخرى، عدم التمكن من مواصلة المشاهدة السينمائية نفسها، ولهذا عيوبه الخطيرة، منها مثلاً: أننى أثناء القراءة النظرية، ترتسم فى مخيلتى صور معينة للفيلم الذى أقرأ عنه، والذى لم أشاهده، وعلى أساس هذا التصور تتكون أفكارى. وعندما يحدث فى يوم وأشاهد هذا الفيلم فى فترة تاريخية متأخرة، تحدث الصدمة، فالفيلم غير كل التصورات التى كونتها عنه، وبالتالى ينهار كل ما بنيته عنه من أفكار، حدث لى هذا على سبيل

المثال مع فيلم "ثمانية ونصف" لفلليني، ومن هنا أقسو على نفسى، فأصف هذا التناقض بين مواصلة القراءة وبين عدم المشاهدة السينمائية، بأنه "زيف ثقافى غير متعمد"، لأن الدافع موجود، والإخلاص موجود، ولكن ما باليد حيلة...".

وفى الوقت الذى نمنح فيلمًا ما "تصنيفًا" فى غير محله - ربما يبعد المتفرج المفترض عنه، ويثير الذعر فى نفسه -يحاول السينمائيون التجريبيون فى فرنسا (ممن تربطنى معهم علاقة احترافية) الهروب من هذا "التصنيف"، ويعتبرون أعمالهم أفلامًا سينمائية لها شخصيتها الخاصة، وهم بذلك يرفضون خطوة "خبيثة وماكرة" تحاول تهميشهم وإبعادهم عن حركة "السينما" وتطورها.

وفى الوقت الذى يحاول "السينمائيون التجريبيون" الابتعاد ما أمكن عن "المرجع الأدبى"، والتخلص من هيمنة "السرد" على الفيلم السينمائى، فى الوقت الذى يبحثون فيه عن استقلاليتهم الإبداعية، بالتمرد على المؤسسات الحكومية والخاصة، تلك المتحكمة برءوس الأموال المنتجة للسينما التقليدية، يتوصل هؤلاء أكثر فأكثر إلى حالة "السينما الفردية"، كحال الشاعر، الكاتب، أو الفنان التشكيلى الذى يبدع كل واحد منهم منفردًا، حتى الوصول إلى حالات نرجسية، بحيث لا يكترث هؤلاء -قليلاً أو كثيرًا- بالواقع المادى وارتباطاته بالمفاهيم الاجتماعية، والسياسية... ويخلقون لأنفسهم واقعًا يختلف بشكل جذرى عن الواقع الذى يعيشونه.

و"السينما التجريبية" هى انفلات من الزمان والمكان فى مفهومها المعيش ماديًا، للتحليق بصريًا وصوتيًا فى أماكن وأزمنة مفترضة/ متخيلة/ حلمية.. و"السينمائيون التجريبيون" ينتمون إلى تيارات فكرية متعددة ومتباينة، ولا تجمعهم أفكار اجتماعية نضالية مشتركة، وعلى العكس تمامًا، فإنهم غالبًا ما يجسدون بوضوح نرجسية مبررة، و"زاعقة" أحيانًا. والفن بالنسبة لهؤلاء ضرورة فردية أولاً، ولا يجتمعون على حتمية اقتران أعمالهم بوظيفة اجتماعية، والكثير منهم لا يرغبون -وحتى لا يفكرون- أبدًا بأن يتشابك التعبير الجمالى عن الواقع بمثيله الاجتماعى.

وحتى يتسنى للمتفرج المتخصص والعادى فى بلداننا التعرف عن كثب على ثراء "السينما التجريبية" وآفاقها الرحبة، فإنه من الضرورى اليوم التحرك فى اتجاه تنظيم عروض، أسابيع، وتظاهرات عنها، بعد أن دخلت عنوة فى "الفضاء

السمعى البصرى" لبلداننا، فاستفادت "الأغانى المصورة بالفيديو" و"افتتاحيات البرامج التليفزيونية"، قليلاً من جوانبها التحررية والجمالية، استفادة استهلاكية، حصلت عليها بفضل الإمكانيات الكبيرة التى أتاحها تطور تكنولوجيا "الصورة الإلكترونية"، تصويرًا مونتاجًا.

وبالاقتراب الحقيقى من "السينما التجريبية"، سوف يتعرف المتفرج على أفلام أنجزت.

– بدءًا من صور محروقة، أو بإلصاق حروف على الشريط الحساس (فريديريك دوفو).

– قطع الإطار السينمائى بشكل مائل، أو الصوت المعاكس تمامًا لشريط الصورة (ميشيل آمارجيه).

– مسرحة الفيلم وأفلمة المسرح، أو غنائية الصورة (فيرنير شروتر).

– تفجير مبدأ الحركة، والعودة إلى سحرية الصورة السينمائية (فيرنير نيكيز)

– جماليات الشاشات المتعددة، أو تقطيع الإطار السينمائى نفسه (يان بوفيه).

– استخدام أشرطة خام تالفة ومعالجتها معمليًا، والهوس فى عوالم الضوء والألوان (ناتانييل دورسكى).

– بناء المشاهدة الفيلمية، والسينما البنائية (تاكا إيمورا).

– الومضات الضوئية الفظة (پيتير كوبلكا).

– استيحاء طريقة "الأخوين لوميير"، وإنجاز آلاف من البورتريهات، أو السينما المتكررة (جيران كوردان).

– المذكرات المؤفلمة (جوزيف موردر).

– التحريض والارتجال المراهق (پيير ميروجيفسكى).

– السينما المناضلة، والفيلم/ الكتاب (ماريا كوليفا).

– تدمير سيولة المكان والزمان (فيفيان أوستروفسكى).

– التجريد، والفيلم المطلق (هانز ريشتر).

- الأفلام المعطرة، شعر السينما، والتنقيب فى تاريخها (يرفان جيانيكيان، وريتا ريتشى لوتشى).

ومئات من الأمثلة لأفلام تجريبية، ثرية، ومتفجرة..

وأخيراً ....من هو قاتل "الأصل" و"الصورة"؟

بقراءة ما أرسله لى "د. مدكور ثابت" من دراسات محتفية، وكتابات أخرى قاسية جداً، نشرت إثر عرض فيلمه عام (١٩٧٢)، ولأننى أقرؤها للمرة الأولى، أصابتنى دهشة حقيقية من انطباعات متسرعة للناقد السينمائى المرحوم "سامى السلامونى" الذى صادر -وقتذاك- على نرجسية الفنان، واستغرب إهداء "مدكور" الفيلم لـ"أناه"، واشمأز كثيراً من ذلك السلوك و"التطرف"، متناسياً أن كل الأعمال الحقيقية فى تاريخ الفن والبشرية، تنطلق من "الأنا" لتعود إليها أولاً وأخيراً، بدون "تزلف أو رياء".

كما ربط "السلامونى" بين العمل السينمائى والضرورة الحتمية بفهمه، وكأن قدر الفيلم أن يكون مفهوماً، وهو الذى يرتكز أساساً على فنون سمعية/ بصرية، غير مرتبطة بحتمية الفهم: "التصوير الفوتوغرافى، الرسم، النحت، الرقص، الموسيقى...".

واليوم، بعد أن تأكد بأنه ليس للفيلم جمهور محدد، ولكل فيلم جمهوره، وليس عيباً أو تعالياً ألا يخاطب فيلم (صعب) جمهوراً عريضاً، ويكتفى فقط بجزء من هذا الجمهور (النخبة والمثقفين كما يقال)، وكان "سامى السلامونى" واحداً من هؤلاء، ولكنه لم يفهم الفيلم (أشك فى ذلك)، بينما، وبقدرة قادر فهم أفلام "فللينى، أنطونيونى، بازولينى،... وحتى بارادجانوف"، مع أن أفلام هؤلاء صعبة للغاية، ولكن "مدكور ثابت" لم يكن وقتذاك -للأسف- بشهرة هؤلاء، ومكانتهم العالمية التى لا جدال فيها.

ويثير هذا الموقف ازدواجية خطيرة عاشها/ ويعيشها الكثيرون من المثقفين العرب، عندما يبجلون ويحتفلون بأعمال أجنبية، لمجرد أن الغرب قد بدأ بذلك، بينما يستنكرون أبسط المحاولات (وأصدقها) فى الخروج من "تقليدية" السينما العربية (أفلام عربية كثيرة ممنوعة ومصادرة لهذا السبب).

وإذا كنا اليوم نحتفى بـ"حكاية الأصل والصورة" بعد (سنوات) من تاريخ عرضه الأول، فهذا يعنى بالتأكيد، أن "مدكور ثابت" ارتكب جريمة إنجاز فيلمه هذا فى تلك الفترة، وليس اليوم، وقد سبق بذلك زمنه السينمائى بعدد تلك السنوات "المنهزمة".

كما يفسر بأن قاتل "الأصل والصورة" ليس الجمهور أبدًا -الذى تربى على تلقى "السينما السهلة" -ولكن بالأحرى، بعض النقاد والمثقفين، الذين ساهموا بشكل أو بآخر فى تأكيد ما هو سائد وقائم، والتشجيع على استمراريته، باعتبار أنفسهم أوصياء على السينما والثقافة السينمائية، انطلاقًا من ضرورة أن يخاطب الفيلم السينمائى شعبًا نسبته العظمى من الأميين الذين لم يشاهدوا أى سينما فى حياتهم، وهم يعانون من مشاكل ملحة لا تحتمل "الهزار" أو "التجريب".. بل هم بحاجة إلى سينما يفهمونا أولاً، لكى تساعدهم على اجتياز مشاكلهم..

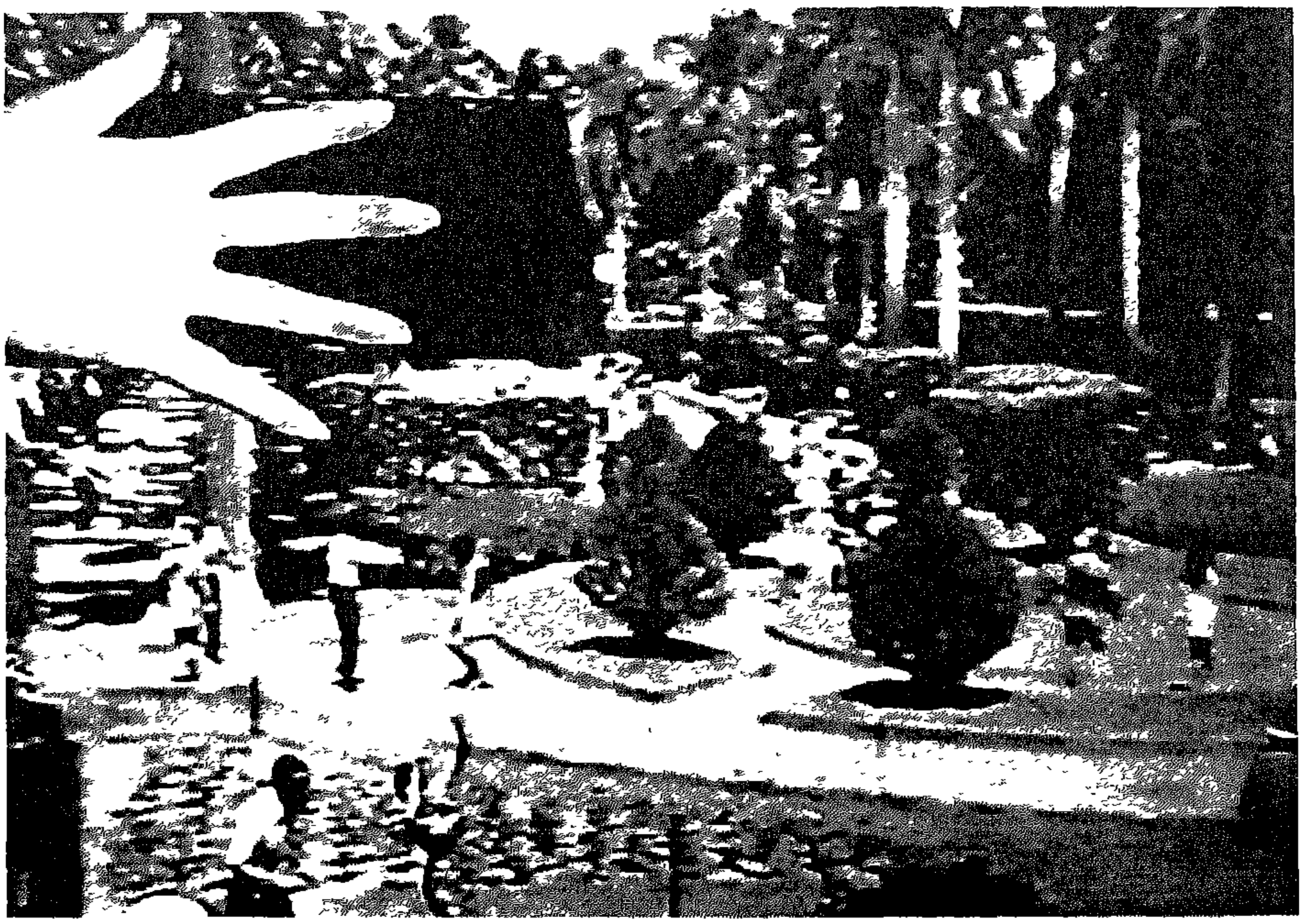
ومع هذا، فإن هذه "السينما المفهومة" التى ابتغاها "السلامونى" وغيره، لم تساعد أبدًا هذا "الشعب" على اجتياز مشاكله، بل على العكس "كرستها" و"إمتصتها"، بينما يتمادى "أحمد صالح" فى سخريته من "مدكور ثابت" وفيلمه، ويشير بأن هناك شعرة واحدة، هى الفرق ما بين العبقرية والجنون، مع أننا نعرف بأنه بدون "جنون إبداعى"، ما كان للفن أن يوجد.

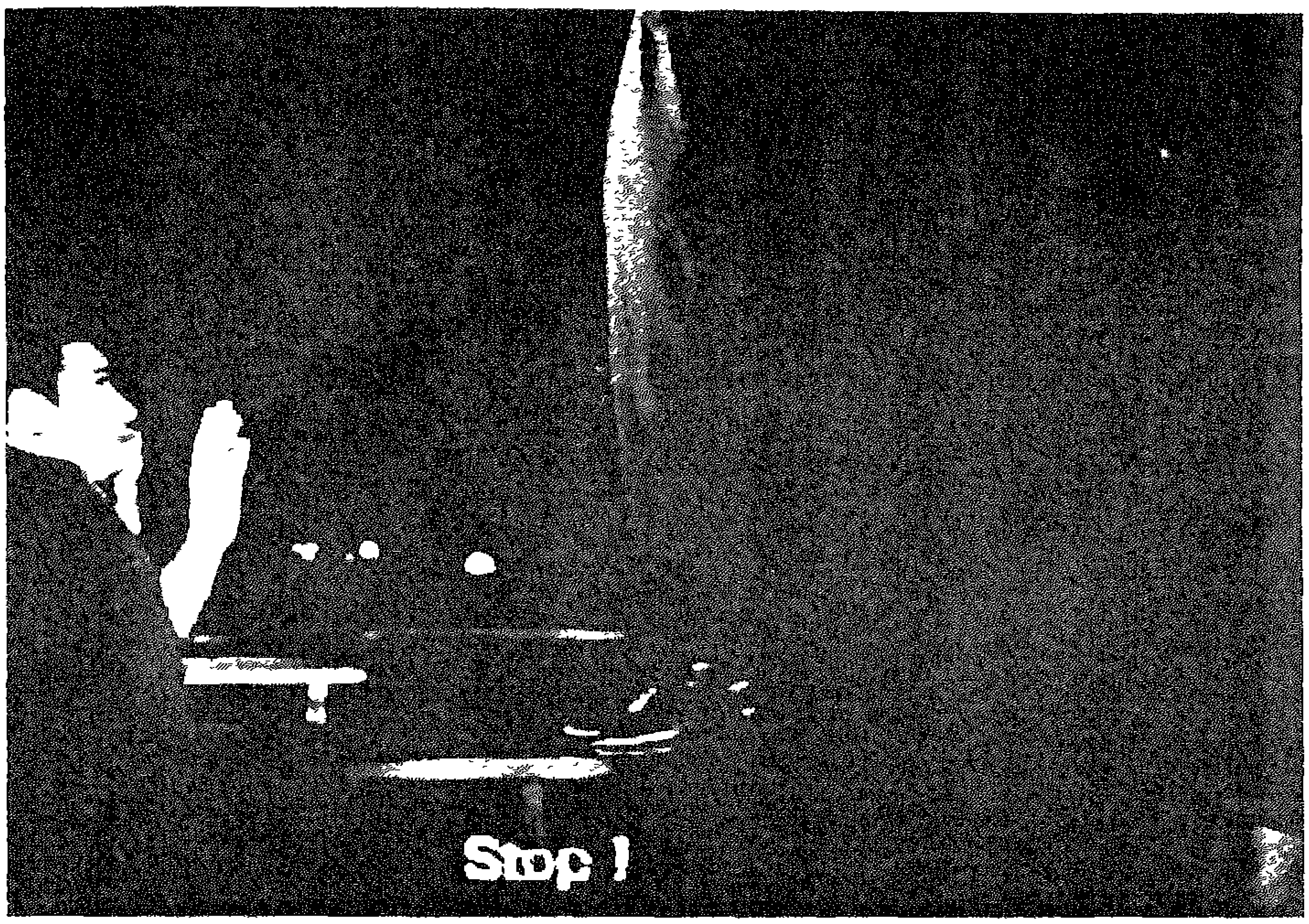
وماذا يقول فى إعادة اكتشاف "الأصل والصورة"، ورد الاعتبار لمخرجه، وألا يحق اليوم لهذا "المجنون" بأن يكون "جوجان" السينما المصرية؟

"محمد عبدالعزيز" و"أشرف فهمى" -اللذان أنجزا الجزء الأول والثانى من فيلم "صور ممنوعة" - انزلقا منذ زمن فى "السينما التجارية" الأكثر انحدارًا، بينما بقى "مدكور ثابت" فى أفلامه القليلة وكتاباته الثرية، صامدًا شامخًا.

وكما "السلامونى"، تشن "حسن شاه" هجومًا عنيفًا على الفيلم ومخرجه، وتفترض أيضًا حتمية فهم العمل السينمائى، وفى كتابتها عن الجزء الأول والثانى من "صور ممنوعة"، تختصر أحداث الفيلمين فقط، ويعتبر ذلك بالنسبة لها مبررًا لسهولتهما، أى تمكنها من تقديم "الحدوتة" للقراء.

وإذا كانت تلك الكتابات القاسية، المدمرة، المحبطة.. واللامسئولة، قد قادت "مدكور ثابت" رغمًا عنه إلى حالة من التقوقع، الإحباط، العزلة... والطلاق بشكل نهائى مع السينما الروائية (يالخسارة السينما المصرية)، نتمنى ألا تحول "العطالة الذهنية وبطالتها" اليوم عن تفجير إبداعات سينمائية جديدة ومتجددة.




Stop !

دعوة للقراءة الفيلمية فى:

صورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت*

بقلم

أشرف راجح

(مصر)

إزاء ظاهرة مشكلة طالت الكتابات والأحاديث عنها ، وفيما يشار دائمًا حول الإبداعات السينمائية التى يغلب تقييمها باعتبارها متواضعة جداً إذا ما قورنت بأصولها الأدبية لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، وحيث يندر أن ترقى هذه السينمائيات إلى حيث قامته ، لا بد أن يستوقفنا ما يرصده هاشم النحاس فى بحثه عن (نجيب محفوظ فى السينما المصرية) عندما يذكر (ص ٢٧) أنه قد تأخر الاعتماد على قصص نجيب محفوظ (القصيرة) فى الأفلام ..، وكان علينا أن ننتظر حتى أوائل السبعينات ليظهر أول الأفلام المأخوذة عن قصة قصيرة من قصص نجيب محفوظ ، وكان هذا الفيلم هو فيلم " صورة "، ويمثل الجزء الثالث من فيلم " صور ممنوعة "، لكن الذى يستوقفنا ليس فقط تلك الأولوية التاريخية، بل ما نذهب إليه مع النحاس كذلك ، عندما يستطرد مقررًا: " ويعتبر الفيلم محاولة تجريبية مبكرة وفريدة أيضًا فى السينما المصرية على نهج بريخت فى التغريب ، يظهر المخرج بنفسه على الشاشة وهو يبحث بالكاميرا عن حقيقة شخصية القتيلة، والدوافع وراء الجريمة، بل ونضيف ما يلح به هاشم النحاس أكثر من مرة للتأكيد على أن فيلم (صورة) يمثل تجربة فريدة بحق ولم تتكرر"(ص ٤٣) .

---

* مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ٩٠ ، مارس ١٩٩٦ .

نعم يمثل فيلم " صورة " للمخرج مدكور ثابت التجربة الفريدة فى السينما المصرية من حيث تعامله مع أدب نجيب محفوظ ، ومن حيث المحاولة الرائدة والجريئة فى الاستفادة من المنهج البريختى أو ما عرف بالمسرح الملحمى ، عبر تطبيق إبداعى لخصائصه وسماته العامة من خلال الوسيط السينمائى ، حيث نصبح إزاء منحى تجريبى بطبيعة الحال فى تناول مدكور ثابت السينمائى لهذا المذهب المسرحى ، ذلك المذهب الذى يمثل حداً فاصلاً فى تاريخ الدراما شطرها إلى جبهتين، تمثل إحداهما الدراما الأرسطية التقليدية .. وتمثل الأخرى البناء البريختى الملحمى ، وفى هذا الصدد ، تجدر الإشارة إلى أن تأصيل تجربة مدكور ثابت لا يقوم فقط على طبيعة الالتصاق الحميم بين المسرح والسينما كوسيطين لتقديم الفنون الدرامية ، وإنما على أسبقية ما قدمته السينما نفسها فى بزوغها الأول كفن وليد فى مطلع هذا القرن للمجددين والمجربين من كتاب ومخرجى المسرح، فهى التى مهدت بالتجارب الأولى لمبدعين مسرحيين كجاك كوبو وآبيا وكريج ولتلميذ ستانسلافسكى فيسفولد ميرهولد ، أولئك الذى مهدوا بدورهم الطريق لبرتولد بريخت لاستكمال رؤيته ووضع نظرياته حول المسرح الملحمى .

لقد أتاح هذا الفن الوليد (السينما) الفرصة لميرهولد لاستطلاع الإمكانات الفذة لعناصر " الفرجة " المتشكلة من المناظر وشتى التأثيرات البصرية التى كانت هى الوسيلة الأولي والوحيدة التى تستطيع السينما الصامتة وقتذاك التعبير من خلالها، وبذلك إستبعد ميرهولد كافة أساليب أستاذة ستانسلافسكى التى تعتمد على الانفعال الداخلى العميق للممثل فى داخل إطار الواقعية السيكولوجية التى قدمها ، واتجه إلى الأسلوب الهيكلى فى تصميم أعماله المسرحية التى تحول فيها الممثل إلى جزء أقرب إلى عرائس الماريونيت داخل شمولية العرض من خلال أساليب للتعبير الحركى والإيمائى وعناصر الموسيقى والاستعراض ، حيث يجرى كل ذلك داخل إطار التشكيل المبهر للمناظر، استهدافاً لكسر حواجز الإيهام بين خشبة المسرح والجمهور. ولقد أثرت كل من هذه الأفكار الأسلوبية وهذا المفهوم البصرى ذى التوجه العقلانى فى تكوين نظرية المسرح الملحمى لدى بريخت ، فهو الذى راح يمقت المسرح التقليدى ذا البناء الهرمى ، والذى يستلب عقل مشاهده من خلال هذا الكم من الانفعالات العالية المفتعلة ، وعبر التسلسل المتصاعد فى السرد الذى لا يترك للمشاهد

فرصة لاسترداد وعيه، بل يظل مكبلاً عواطفه بشتى دروب التوحد والتعاطف والمشاركة الوجدانية وصولاً إلى تفريج أو تطهير مزعوم ، على عكس رؤية بريخت لهدف الدراما الحقيقى ، ألا وهو دفع الإنسان إلى مواجهة واعية مع كافة مشاكله الحقيقية التى يغص بها المجتمع الإنسانى . فالمشكلة المعروضة أمامه على المسرح لا تنتهى حقيقة بإسدال الستار عليها ، وإنما هى قائمة وستظل قائمة حتى يبادر المشاهد نفسه بحلها، وبذلك توصل بريخت إلى صيغة التغريب، وكسر الإيهام فيما هو معروض ليس بواقعه ، وإنما فيما هو معروض بشكل تشريحى يحللها ويفسرها ، ومن خلال المشاركة الواعية نستطيع الوصول إلى اتخاذ القرار الذى نستطيع تحقيقه فى الواقع المعاش .

إن أئمة هذا المذهب فى السينما قد نفروا بشكل تلقائى من الواقعية المزيفة فى الفن ، وعملوا على كسرها بشتى السبل. وإذا كان الأمر يعد فى نظر البعض أكثر يسرًا فى العمل المسرحى ، فإن الأمر يصبح أثقل وطأة فى التعامل مع فن يقدم شرائح مختارة ومصورة مباشرة من الحياة وهو فن السينما. إذن فخلال ملامح هذا النهج البريختى عامة، ما هى حدود تطبيقه داخل العمل السينمائى الذى هو موضوع حديثنا ؟ وكذلك ما هى الحلول التى توصل إليها مخرجنا مدكور ثابت لتخطى الإشكالية الخاصة بالتناول السينمائى للمنهج البريختى ؟ هذا مع اتفاقنا آنفا على قدر الاستفادة التى تحققت لهذا المنهج من الخصائص البصرية للفن السينمائى نفسه. هذه هى منطلقات الأسئلة المطروحة لنجد لها الإجابة من خلال تناولنا بالتحليل لفيلم " صور ممنوعة " من جميع نواحيه ، سواء كبناء ، أو عبر مختلف الأساليب الفنية المستخدمة فيه. وفى ضوء هذه المقدمة الموجزة لإشكالية ما هو مطروح علينا، فلندخل الآن إذن إلى عالم الفيلم:

وبداية فنحن أمام ملامح بناء بريختى من طراز متميز ورفيع ، يتفرع ويتشابك، ويبدأ من حقيقة أننا نشاهد فيلمًا لينتهى بنا إلى نفس الحقيقة ، ولكن فى إطار هذه الحقيقة تبرز شتى الأوجه المختلفة للقضايا المتعددة التى تطرح فى الفيلم بأبعادها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، حيث لا وجود لما يسمى فى البناء الدرامى التقليدى بالمقدمة المنطقية أو المقولة التى من الممكن أن يصاغ الفيلم من خلالها باطمئنان ، ولا وجود كذلك " للحدوتة " التى تأسر وتكبل مشاعر المشاهد فى متابعة لاهثة من خلال بناء هرمى يتمثل فى بداية ووسط يتصاعد حتى يصل إلى النهاية، فالقضايا المطروحة متعددة ، وهى تزداد تكاثرًا،

وتتوالد وتطرح نفسها فى عنف أكبر على المشاهد كلما تداخلنا وتوغلنا فيه بشكل أعمق. وينقسم الفيلم أمامنا فى شكل متميز إلى أجزاء أو مراحل ذات كيان وقيمة مستقلة فى كل منها ، كما تحمل كل منها تفجراتها وذرواتها، وتنتهى بمشهد "تبريد" يتيح الفرصة أمامنا للتأمل العقلانى فيما يدور. والفيلم منذ "العناوين" يعمل على الإرهاص بهذا المحتوى الفنى المختلف الذى يطرحه من خلال الانفتاح التدريجى لخطوط صورة القتيلة المموهة، والتى ستصبح الرباط الشكلى لأجزاء العمل ، بينما يسارع بتقديم أولى صدماته العالية من خلال الصور غير الواقعية (المتمثلة فى السكين الذى يطعن الشاشة أمامنا قبل أن نستغرق فى مشهد الجنس الذى يطرح خلال العناوين)، فالمخرج يعمل منذ اللحظة الأولى على إبقاء المشاهد فى حالة من الوعى الكامل بأبعاد القضية التى ستطرح داخل دائرة الضوء أمامه .

والآن مع الجزء الأول : قتيلة.. جثة تحت سفح الهرم ، يلتقى عندها صحفى وصحفية تربطهما علاقة عاطفية ، كل منهما يمثل اتجاهًا فكريًا وموقفًا حياتيًا مختلفا، الصحفى يؤرقه بشدة أولئك الضحايا الذين يسقطون فى فيتنام (القضية التى أرقت جيلا بأكمله فى جميع أنحاء العالم)، بينما الصحفية تعتقد أن سقوط هذه القتيلة الثرية الغامضة تحت سفح الهرم أمر يثير اهتمام الصحافة بشكل أكبر، وهو بالتالى أولى بالمتابعة ، ومنذ البداية حيث يعرضان آراءهما تلك بشكل مباشر وصريح ، نجده شكلاً يعكس لنا المفهوم البريختى فى تقديم شخصيات محدودة أو هى معدومة الملامح والأبعاد ، ومجرد حاملة لأفكار تطرحها بشكل مباشر، ومن خلال ما يعرف بتكنيك الصدمات ، تواجهنا الشاشة فى قطعات سريعة وخشنة بقبلات الصحفيين، والتى تصبح أشبه بلطمات تخرجنا من أى وهم قد سيطر علينا، أو أى أمل فى متابعة هذه القصة الرومانسية اللطيفة الساذجة ، بل إنه يدخل بنا مباشرة إلى قلب الموضوع من خلال أحد التكنيكات البريختية الشائقة وهى " المبالغة "، وذلك فى مشهد دخول الصحافة إلى موقع الحادث لتغطيته بشكل مبالغ فيه ومفتعل وساخر فى آن واحد إلى أبعد الحدود .. حتى إننا لا تكون صدمتنا كبيرة بعد ذلك حين يواجهنا الممثلون بعد ذلك مباشرة ، ثم يظهر المخرج نفسه معدلاً لهم فى أسلوب الأداء ، ومحددًا لهم مسار الجدل ، فقد دخلنا إذن إلى عالم الفيلم منذ البداية بعقل واع تمامًا ، وذهن مستعد للتحليل والربط ، ونتابع الفيلم بعد ذلك عبر مستويين

أحدهما يعتلى الآخر : مستوى محاولة الصحفيين جمع خيوط قصة هذه القتيلة، وعلى مستوى أبعد قيام المخرج بنسج أبعاد القضية وعلاقاتها الداخلية المختلفة وهى تتشكل فى الواقع أمامنا ، ولعل مشهد البحث فى الشوارع بينما المخرج داخل العربة يوجه مدير التصوير " حسن " والمصور " رجائى " حتى التقاطهما لشخصية " عبد الشافى " موظف الأرشيف ، ثم أمر المخرج " ادخل جوه دماغه " لنبدأ فى سماع المونولوج الداخلى لهذا الرجل المقهور، لعل هذا المشهد يمثل عنصر التبريد الذى حمل قدرًا من التأمل، دخولاً إلى الجزء الثانى الخاص بعبد الشافى ، وكذلك يعكس هذا المشهد فكرة وجود المشاهد كمشارك إيجابى لا يقدم له الفيلم كسلعة نهائية نظيفة ومغلفة وميتة فى آن واحد ، ولكنه يشكل أمام عينيه، فالمواقف ليست ثابتة، والخطوط مرنة وديالكتيكية، فهى تدخل فى علاقة جدل عنيف حول شتى القضايا المتنوعة، يجمعها جميعًا رباط واحد وشديد القوة فى آن واحد .

ففى إطار الجزء الثانى نشاهد هذا الموظف الذى تبدو عليه كافة مظاهر القهر، سواء الوظيفى أو الأسرى ، ولا تبقى له سوى لحظة المتعة المختلسة مع الخادمة " شلبية "، ويبدع المخرج فى تقديم الصورة غير الواقعية فى هذا المشهد الذى يحتوى عبد الشافى فيه شلبية بينما إناء اللبن يفور على البوتاجاز، وقد وضع الطربوش كأنه قد خلع رأسه المتعب على " العين " المطفأة لتندلع النار فى الطربوش هو الآخر، كأنه بهذه الصورة غير الواقعية الصادمة يبعد عنا شبح الانزلاق إلى هوة التعاطف والشفقة على مصير هذه الخادمة المسكينة "الضحية"، وحتى عندما تبدأ ابنة الأسرة الصغيرة فى الحديث عن شلبية ومدى ما كانت تحمله من صفات طيبة ، فإنها هنا لا تتوجه إلى الصحفيين اللذين من المفروض أنها تحادثهما، بل إنها تتوجه إلينا نحن المشاهدين وكأنها تدلى لنا بشهادتها الصادقة والحقيقية عن هذه الإنسانة ، ولم لا ؟ ألسنا نحن القضاة فى هذه القضية المطروحة ؟

ويستكمل مدكور ثابت ملامح أسلوبه غير التقليدى فى معالجته للجزء الثالث، وهو الخاص بالحاج " محمود " ، خاصة فى المشاهد التى تكاد تسقط فى أسر المألوف ، ومنها مشهد إجهاض الزوجة " سميرة " ، فمنذ اللحظة الأولى يتضح لنا كنه العلاقة التى ربطت محمود بسميرة ، ومحورها الأساسى هو الفراش ، وهو الذى تظهر عليه كجثمان وليس كإنسان حى ، كما أن محمود بعد أن لفظها

من حياته ، تتم محاكمته على نفس الفراش ، ويترك لنا مدكور ثابت الحكم بالإدانة على هذا الأسلوب النفعى الحسى الذى يمارس به محمود علاقته مع سميرة ، لتصبح الصورة فى الجريدة هى حيثيات هذه الإدانة الصارخة .

ونأتى إلى الجزء الرابع لنرى من نستطيع أن نطلق عليه " اللاعب الأول " : حسونة المغربى. إن حسونة شخصية فذة كان من الممكن أن تسقط عبر إطار سيناريو آخر فى هوة الملامح المألوفة لمثل هذه النوعية من الشخصيات، ولكنه هنا يقدم نفسه بنفسه كلاعب قدير، يمارس شتى أنواع الألعاب، والتى تتساوى عنده كلها فى الأسلوب وفى الممارسة، ومن خلال نفس المفهوم ، سواء كانت ألعابًا مالية.. اقتصادية .. تجارية .. جنسية .. إن " فافى " هنا لا تصبح أكثر من وصمة أو زلة قد تسىء أو تترك آثارها على سمعته التجارية من خلال شبح هذه العلاقة المتمثل فى الصورة المنشورة فى الجريدة للقتيلة، والتى تصبح " كتيمة " بصرية تتردد خلال مشاهد هذا الجزء بإلحاح وقوة ، لكن حسونة واثق من سطوته وقدراته ، فهو يستبدل عشيقته القديمة " شغل كايرو " بأخرى مصنوعة فى روما ، ولكن هذه الأخيرة هى " سالومى " التى لا ترضى بأقل من الرقص حول رأس حسونة المغربى نفسه ، أى رأسه الذى فشلت عشيقته القديمة فى الحصول عليه ، وقد عمل مدكور ثابت على عدم إغراقنا فى تفاصيل هذه الحدوتة ، وذلك من خلال معالجته الخاصة لمشاهد الموسيقى والرقص الماجنة ، بالإضافة إلى الكسر المتتابع للتدفق ، سواء بلقطات الصحفية والصحفى وهما يعربدان ، أو من خلال شخصية البلياتشو الذى عملٍ على التدخل فى حديث حسونة المغربى ، وغريمه المقنع بوجه الخرتيت، محدثا الكسر فى تدفق وحدة الحوار من آن لآخر.

كذلك فقد ظهر الجزآن الخاصان بالشابين الجامعيين اللذين اعترفا بارتكابهما للجريمة فى المشاهد الانتقالية لتحقيقات الشرطة ليكسرا تدفق أى خط بشكل متفرد، ويطرحا مشكلتين هامتين.. ففى الجزء الخاص بالشاب الجامعى الأولى " محيى إسماعيل " نتابع أزمته الكبرى ، فعلى الفراش لا يصبح الجنس هو الخلاص ، فالأزمة أكبر من ذلك، حيث تتخطى تساؤلات حائرة حول قيم الحب والقتال والموت لتصل وترتبط التساؤلات بوجوده هو ذاته. فى هذا المشهد يمارس المخرج ثانية أسلوب الصور غير الواقعية ، والتى تحدث عبرها طريقة للصوت بغرض استثارة الوعى والانتباه لدى المتفرج لخطورة القضية

المطروحة ، أما الصورة فهى المسدس " اللعبة " الذى يحركه الشاب بعصبية فى يده أثناء إلقائه للحوار .

ويحمل لنا الجزء التالى ملامح هذه المفاوضة المأسوية التى يحياها الشاب الجامعى الآخر ، هذا الحالم الذى يبحث عن الحب الرومانسى بين أحضان غانية تعمل فى بيت دعارة ، وعندما تعجز هذه الأخيرة عن التواصل مع رومانسيته الحمقاء يقتلها. إن هذا الكم المقزز من العرى الذى يقدم فى مشاهد بيت الدعارة، يمثل استخدامًا آخر لأسلوب المبالغة الصادمة ، مدكور ثابت لا يترك مشاهده ملتهب الحس، مستثار الغرائز فى شكل فج ، بل هو ينقض على كل هذه المشاعر وينفيها بشكل كامل ، بنفس الأداة التى كان من الممكن أن تؤدى الغرض الأول وهو " اللحم البشرى " .

ويجىء الجزء الخاص بالريف فى النهاية ليمثل نغمة أصيلة شجية تتبدى لتفجر قدرًا من المأساوية .. هى مأساة الحلم المتطلع إلى المدينة، والذى يلتهم فى النهاية الإنسان الريفى بكل تراثه ، ويقضى عليه، يترك منه فى النهاية حتى الجثمان، فيشيع فى نعش خال . ورغم محاولة المخرج للاستمرار فى كسر التدفق الشعورى وإزاحة التعاطف جانبًا سعيًا وراء التأمل مليًا فى هذه المأساة، وذلك من خلال زوايا التصوير غير المألوفة، والتكوينات الخاصة، والانتقالات الحوارية ، إلا أن نغمة التغريب والتبريد البريختى بدت خلال مشاهد المونولوج الداخلى للفلاح العجوز وكأنها تكاد تفلت من يديه ، وأوشك المشاهد على السقوط فى التعاطف أو على الأقل فى المشاكل الوجدانية .. ولعل هذا يرجع لما حملته هذه المنطقة من الفيلم من تداعيات حميمة إلى نفس المخرج ، الذى ينتمى لأصول ريفية (ولكن هذا أمر خارج عن تحليلنا المنهجى لتركيب العمل بالطبع ، لذا لن نتوغل فيه). هذا إلا أن النهاية سرعان ما تعاجلنا فترجعنا إلى حقيقة اللعبة من جديد ، وتعيدنا إلى دائرة الضوء حيث قد عرضت القضية ، بل لنقل القضايا بأكملها ، وانطفأت المصابيح ، واجتمع ممثلو الادعاء والمحامون والشهود وحتى المتهمون (كل من اشترك فى أداء اللعبة) ليطربوا ويصفقوا ويؤكدوا لنا من جديد الحقيقة الصادقة المريحة : أن القضية قد استوفت عرضها وجمعت أوراقها ، ولكنها لن تنتهى ، فستظل حية باقية تتردد فى أذهاننا كتردد ضحكة "محمود " الصادمة المركبة فى نهاية الفيلم ، ستظل تتردد فى نفوسنا كالسؤال

الحائر لتنضم إلى باقى الأسئلة الأخرى التى تؤرقنا ونقضى العمر كله بحثًا عن إجابة لها .

ولأن القصة لنجيب محفوظ ، فإنها بطبيعة الحال تصلح للمعالجة فى أكثر من شكل ، ولكن تخيل أى شكل آخر غير المنهج البريختى فى معالجتها يقودنا إلى تصور أنه كان سينقص كثيرًا من قيمة العمل ، فلو عولج كدراما نفسية، أو طبيعية، أو حتى واقعية، أو أى شكل آخر من أشكال الدراما التقليدية، فإنى أعتقد أنه كان سيفقده هذا المذاق اللاذع، وهذه القيمة الفاعلة. لقد قرر الفيلم منذ اللحظة الأولى أن يخاطب عقولنا، وقد آمن مخرج الفيلم مدكور ثابت بأن الوسيلة المثلى لتحقيق ذلك هو اللجوء إلى المنهج البريختى ، حيث يتضح من هذا العمل السينمائى الفذ مدى فهم وتشرب المخرج له بشكل واع كامل ومتفرد ليقدم لنا فى النهاية عملاً يحمل قدرًا كبيرًا من الطزاجة والتجريبية ، بجانب ريادته بالطبع فى خوض تجربة تقديم البناء الملحمى سينمائيًا بهذا الشكل المتكامل فى مصر .

وإذا كان المخرج مدكور ثابت قد أبدع فى صنع الإحساس بكيان شخصية القتيلة، ودون ظهور وجهها مرة واحدة طوال الفيلم، فقد عكس هذا الأسلوب المتميز ما تحمله القضية من قضايا أعم وأشمل من التركيز المزيف على الخصوصية التى حاولت الصحفية أن تجزئ بها مفهوم القضية فتحصرها.. إن الضحايا هن : شلبية وسميرة وفافى ودرية وفكيهة.. و.. إلخ ، لكن كلهن الضحية الواحدة ، والقاتل من الناحية الأخرى ليس واحدًا ، فالكل مدان.. وعلينا فى النهاية أن نستمع جيدًا إلى الكلمات التى اختتم بها برتولد بريخت مسرحيته "القاعدة والاستثناء " ثم نحكم ضمائرنا بعد ذلك :

" نحن نناشدكم أن تتكشفوا الأمر الغريب وراء المألوف

وتتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم ،

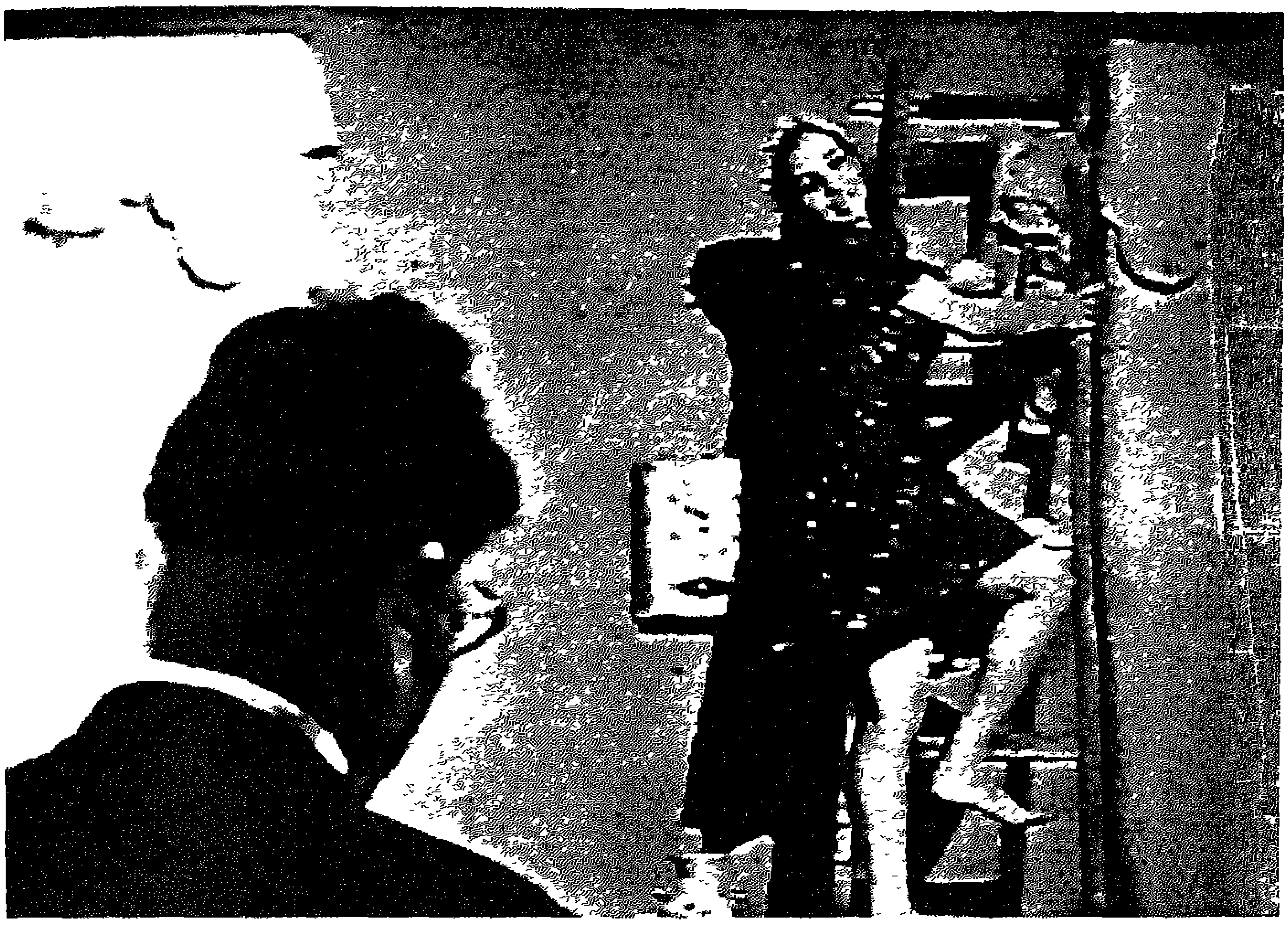
وليكن فى كل شىء معتاد ، ما يشعركم بالقلق ،

تبينوا الشذوذ الذى يستتر خلف القاعدة ،

وحيثما بدا الفساد لكم.. فأوجدوا له الدواء.. ".

بطاقة الفيلم التجريبي
حكاية الأصل والصورة
في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة

الجزء الثالث من فيلم (صور ممنوعة)
إنتاج : المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٩ / ١٩٧١)
أول عرض جماهيري : دار سينما ميامى بالقاهرة (١٩٧٢)
مدة العرض : ٦٠ دقيقة
مهرجانات : مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى (١٩٧٢)
قصة : نجيب محفوظ
سيناريو وحوار وإخراج : مدكور ثابت
مدير التصوير: حسن عبد الفتاح
المصور : رجائى عتيق
ديكور : أنسى أبو سيف
ماكياج : نبيلة فوزى وعلى الدسوقى
أقنعة : عمر الفاروق
الصوت : نصرى عبد النور
موسيقى : جمال سلامة
مونتاج : أحمد متولى
تصوير فوتوغرافى : جمال فهمى
تمثيل : محمود ياسين، محمود المليجى، شهيرة (شوشو حمدى)، محيى إسماعيل، وحيد عزت، إنعام الجريتلى، محمود السيد، فكرى صادق، فاروق مصطفى، إسماعيل عبد المجيد، سامى راشد، عم عبد الشافى، عم رزق، عم طوسون.



عندما تبدأ المواجهة من عنوان الفيلم

إخـــراج مدكـور ثابت لقصة نجيب محـفـوظ

يكشف عن قصور قديم فى النقد وفى التلقى

"وكان لهذا الفيلم قصب السبق فى رصد التحولات التى أنتجت هذه الطبقة منذ ولادتها الأولى ....

لأن صورة فكيهة المقتولة فى الجريدة تحولت إلى بؤرة تلقى بأشعتها على الزوايا المعتمة فى النفوس، وتجعل كل فرد يبحث فى دخيلته عن فكيهته التى اغتالها ذات يوم ، حتى لو لم يكن واعيا بأنه فعل ذلك، فقد وضعنا الموقف الدرامى إزاء أعظم تأثير فى المتلقى يمكن أن يحدثه فيلم سينمائى، وهو فى الواقع طموح السينمائيين ومبدعى الفن منذ بدءوا .

إن هذا الفيلم ، الذى أعطى الغلبة للإثارة فى حيثياته، عندما جعل من التهافت على التقاط صور للقتيلة من كل الاتجاهات مشهدًا من مشاهده الأساسية ، ثم فى محصلته التى تفقد الصحفى توازنه، كان قادرًا على كشف اتجاهات المجتمع فى الوقت الذى ظهر فيه (١٩٧١)، وجاءت توقعاته قريبة من الصدق ، عند النظر إليها عبر ما يحدث هذه الأيام، مما يجعل من إعادة اكتشافه أمرا له ما يبرره".

بقلم

وليد أبو بكر

(رام الله / فلسطين)

يبدو أن من قدر الإبداعات الفنية التى تسبق زمنها أن تنتظر حتى يتقدم الوعى العام، والوعى النقدى، أو تتغير الظروف المعيقة، لتصبح إعادة الاكتشاف ممكنة ومنطقية، ليكون رد الاعتبار ضروريا، حتى وإن تأخرت ساعة وصوله، وكانت لذلك آثاره السلبية على المبدع وعلى الإبداع .

وإعادة اكتشاف أثر فنى قديم ، بعد أن ضاع حقه، وأهمله النقاد والجمهور لسنوات طويلة، ليست ظاهرة نادرة، فقد تعددت فى التاريخ الثقافى تلك الأعمال الفنية التى لم تنل التقدير فى زمنها، وقد تحتاج إلى زمن يطول أو يقصر، تتفتح خلاله العقول على آفاق أوسع، وتتمكن من منحه الإعجاب وإعادة الاعتبار، لأن بعض هذه الإبداعات يتقدم على وقته، وبعضها الآخر تحول ظروف مجتمعية دون أن يأخذ حقه من الانتباه، لكن عندما يتقدم الوعى، أو تتغير الظروف، فإن إعادة الاكتشاف تصبح منطقية وواجبة، كما يحدث الآن مع فيلم د. مدكور ثابت (**حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة**) ، الذى عرض على الجمهور فى العام ١٩٧١، فقوبل بالاستنكار وعدم الفهم، وقابله النقاد بالسخرية المرة والتجريح، وبالإقلال من قيمته كتجربة رائدة فى مجاله، وكان من بينهم أولئك النقاد الذين كانوا يحسبون على الاتجاهات الحديثة والطلائعية، والذين كانوا يهللون لكل ما يحمل صفة التجريب أو الحداثة، عندما يجىء من خارج التجارب العربية.

فى حوارات كثيرة تحدث د. مدكور ثابت، أستاذ السينما المعروف ورئيس الرقابة الحالى على المصنفات الفنية فى مصر، عن فيلم يوسف شاهين، باب الحديد، الذى احتاج إلى مرور ربع قرن من الزمان حتى يعاد اكتشافه، ويوضع فى مصاف أهم الأفلام السينمائية التى صنعت فى مصر، خلال مسيرة السينما كلها.

ما حدث فى فيلم د. ثابت الذى عرض فى عام ١٩٧١ تحت عنوان "الأصل والصورة فى قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" يفوق ما حدث مع فيلم شاهين، وهو أيضًا يملك خصوصية الاكتشاف التى تختلف.

شاهين الذى لم يرض النقاد ولا الجمهور عن فيلمه لم يتوقف عنده، وسعى إلى إخراج عدد كبير من الأفلام التالية التى استطاعت أن تقدمه كمخرج مهم،

وساعدت كثيرين على العودة إلى فيلمه القديم، وإعادة اكتشافه. أما مدكور ثابت، فقد كانت القسوة التى ووجه بها الفيلم، حتى من أبرز نقاد السينما فى هذا الوقت، ومن أكثرهم حداثة، سببا فى الانكفاء إلى العمل الوظيفى، وهجر الإخراج السينمائى مرة واحدة، مع أن علاقته به كعمل أكاديمى ظلت سارية، لذلك فإن إعادة اكتشاف الفيلم ووضعه فى مكانه الصحيح من الحركة السينمائية فى مصر، كل ذلك يوحى بوعى سينمائى يتقدم، يكون كافيًا لكى يعيد بعض النقاد قراءته من جديد، ويغيروا رأيهم فيه فى اتجاه إيجابى.

وتقوم صياغة الفيلم على جدلية تمثل اتجاهين فى البحث، الأول يعنى بالبحث عن القاتل من أجل تحقيق العدالة، ويمثله الصحفى "محمود ياسين"، والثانى يعنى بالبحث عن القتيلة من أجل مزيد من الإثارة، وتمثلها الصحفية "شهيرة". وبالرغم من قصة الحب التى تربطها وتتجاوز الخلاف فى وجهه النظر، مما يشير إلى عدم ثبات فى المجتمع، إلا أن الغلبة كانت واضحة للإثارة، مما يوحى بما سيكون عليه المجتمع بعد ذلك، خاصة أن كثيرًا من السلوكيات التى تسبق الجريمة ويتم استدعاؤها بالفلاش باك من ذاكرة المتصلين بها، فى إحدى صورها المتعددة، تؤكد على اهتمامات المجتمع التافه، وعلى انتهازية طبقة سوف تسيطر عليه بالطريقة الى توسعت فيها السينما كثيرًا بعد ذلك.

وهذان الاتجاهان ظهرا فى الشكل السينمائى الذى اختاره المخرج، والذى عمد إلى الخطاب المباشر فى تقديم وجهه النظر الباحثة عن تحقيق العدالة، فى حين بقيت وجهة النظر الإثارية فى صيغة غامضة تهدف إلى تصوير نوع من "التشويق المقصود". وفى الاتجاه الأول لجأ المخرج إلى أسلوب جديد من التعبير، كان يتلمس طريقه إلى المسرح أساسًا، استفاده من تجارب بريخت ومسرحه الملحمى، وهو أسلوب كسر الإيهام الفنى الذى تمثل مسرحيًا بما سمى إلغاء الحائط الرابع، أو الانفتاح على الجمهور، وما سمى فلسفيًا بالتجريب.

وكان هذا الفيلم أول عمل سينمائى عربى يعمد إلى كسر الإيهام عن طريق مخاطبة الجمهور بين فترة وأخرى، إضافة إلى وسائل غيرها تهدف إلى عدم السماح له بأن يتوهم أنه يخرج من واقع عمل فنى يشاهده إلى واقع حقيقى.

وبالرغم من كسر الإيهام المتكرر إلا أن سياق الفيلم بقى مستمرًا، مما يشير إلى قدرة كبيرة لدى المخرج فى السيطرة على مادته، وهى قدرة كان لها أن تتأكد

لو استمر د. ثابت فى تعامله مع الإخراج السينمائى، ولم تحبطه الآراء النقدية الشديدة السلبية فى فيلمه، والتى تثير كثيرًا من الاستغراب عندما يتم الإطلاع عليها فى الوقت الحاضر، خاصة عندما تقرأ آراء حول الغموض، واستحالة الفهم والغربة، من نقاد بات لهم باع طويل فى تشجيع الاتجاهات الجديدة بعد ذلك، ومن ضمنها اتجاهات نسجت على طريقة هذا الفيلم فى كسر الإيهام السينمائى.

إن فى إعادة اكتشاف فيلم "صورة" دليلاً على أمرين:

الأول: هو رد اعتبار لمخرج يعرف عمله، وكان بإمكانه أن يضيف كثيرا إلى تراث السينما، لو لم يحبطه الاستقبال السلبى للفيلم، وهو رد اعتبار يحتمل أن يعيده إلى العمل. أما الأمر الثانى فهو متعلق بالوعى السينمائى، الذى يشير تقبل الفيلم الآن، والإعجاب به إلى أنه وعى يتطور.

إعادة الاكتشاف تستحق التنويه، وهذا الاحتفاء بالفيلم فى وقت تمر فيه السينما العربية بمرحلة حرجة من الانكفاء والاحتكار، يحدد لمن يقوم به، كما فعلت إدارة مهرجان جرش، وكما فعلت مؤسسات سينمائية عربية أخرى، بعد ثلاثين عامًا من الإهمال، وهو مناسبة لدعوة كل المهتمين بالسينما إلى الانتباه للفيلم، والتعامل معه بما يستحق.

وحالة الظلم التى وقعت على الفيلم المنسوج من قصة **"صورة"**، قد تسببت - ولا شك - فى إحباط كبير لمخرجه (وهو كاتب السيناريو أيضا)، جعله يعزف عن ممارسة الإخراج بشكل كلى، رغم ارتباطه الأكاديمى به، ومع أن الفيلم ذاته يثبت أنه يتقن الإخراج السينمائى، ويملك الأدوات التى تؤهله لأن يطور فيه، خيرا من عشرات المخرجين الذين قدموا أفلامهم للسينما العربية خلال الثلاثين عاما التى فصلت بين العرض القديم للفيلم، وما رافقه من نقد وإهمال وتجريح، وبين إعادة اكتشافه، والاحتفاء الكبير به، الذى لم يتوقف فى القاهرة وحدها؛ وإنما تجاوزها إلى بلدان عربية أخرى، قامت بتكريم الفيلم ومخرجه (مثلاً مهرجان جرش الدولى للفنون بالأردن عام ٢٠٠١ ، وبدءًا من منتصف التسعينيات فى مئوية السينما المصرية بمعهد العالم العربى فى باريس، وفى جامعة نوادى السينما بتونس ..... إلخ)، وما زال هذا الباب مفتوحا على مصراعيه.

إن حقائق التاريخ السينمائى وخباياه ما زالت تنتظر الباحث السينمائى المقتدر الذى يقوم بدراسة وتحقيق ما كان يحدث على مستوى التلقى، وخصوصا على مستوى النقد، فى واحد من أكثر الأعوام حرجا وغموضا فى مجمل الحياة الثقافية والسياسية العربية، أن يقوم بدراسة الأسباب الحقيقية للتعامل مع الفيلم ، بتلك القسوة التى حرمت السينما العربية إسهامات مخرج مبدع، حاولت الأقلام الجارحة أن تجرده من قيمته الفنية، ومن موهبته، ومن حرفيته العالية التى يكشف عنها الفيلم بكل وضوح، لأن السمات السينمائية فيه تشير، ومنذ اللقطة الأولى، إلى أن وراء العمل مخرجًا ينطلق من وعى كامل بالأسلوب الذى يختاره لفيلمه، أسلوبًا غير مطروق فى السينما العربية، حتى وإن جاءت استعارته من نظرية مسرحية مهمة، وهذا الفيلم، ولأول مرة في تاريخ السينما العربية عمد إلى استعارة أسلوبه من "نظرية" المسرح الملحمى (مسرح بريخت) ، التى كانت ترسم سيادتها فى الأوساط المسرحية العربية، وهى تحتفى بها بكل حماسة، وتعتبرها الصيحة الأحدث والأهم فى تاريخ المسرح العالمى، والأسلوب الصحيح القادر على الأخذ بيد المسرح العربى، إلى الحد الذى صار فيه أسلوبا طاغيا على العروض المسرحية العربية، وهو ما يزال يفعل فعله حتى الآن ، حتى خارج الإطار الذى يمكن أن يليق به من ناحية الجودة.

والفيلم الذى استند إلى قصة بسيطة من قصص نجيب محفوظ، نشرت قبل النكسة بفترة قصيرة، ما كان له أن يحقق هذا الاستحقاق لولا جرأة المخرج فى التعامل معه، وقدرته على إعطاء القصة أبعادًا جديدة، جعلتها قادرة على رصد ما هو متوقع من انهيار على المستوى الاجتماعى خلال السنوات القليلة التى جاءت بعد النكسة، وخاصة ما حملته من نيات تقلب ثبات المجتمع، وتحوله إلى نوع من الانفتاح لم يكن مؤهلاً بعد لاستقباله.

إن فكيهة، الفلاحة البسيطة التى رغبت فى أن تجرب حياة المدينة التى تسمع عنها، لم تستطع أن تواجه هذه المدينة فضاعت فيها وتوزعت على فكيهات كثيرات قتلتهن المدينة، واستعادت كل واحدة منهن ذاكرة كل من أسهم فى القتل عندما شاهد صورة الصبية القتيلة فى الصحيفة، فظنها ضحيته.

ومع أن الضحية الأصلية ماتت فى عرف والدها بمجرد أن غادرت القرية بعد أن رفضت الارتباط بأى من شبابها الباقين فيها، إلا أن حسرة الموت الجديدة لم

تغب عن قلب والديها مع أنهما دفنا تابوتا فارغًا عندما أعلنا موتها قبل سنوات.

وحسرة الموت هذه تحولت إلى نوع من محاكمة الذات لدى كل من تذكر فكيهته، وعمت هذه الحسرة أنماطًا متعددة من الناس، تمثل مجتمعًا بكامله، خاصة من وجهة نظر الذكور فيه، مما جعل صورة فكيهة تتحول إلى بؤرة إشعاع تلقى بضوئها على الزوايا المظلمة فى النفوس، وتكاد تجعل كل متلق يبحث فى دخيلته عن فكيهته التى اغتالها ذات يوم.

ونظرية المسرح الملحمى تقوم على قاعدة كسر الإيهام الفنى (وهو السينمائى هنا) عن طريق تذكير المتلقى ، بين فترة وأخرى ، بأنه يشاهد عملا فنيا، لا يسمح لوهمه بأن يتصوره كحدث واقعى أو حقيقى.

وقد عمد المخرج مدكور ثابت إلى مجموعة من الطرائق التى توصل إلى هذه النتيجة التى كان يهدف إليها منذ البداية، وهى مخاطبة الجمهور المتلقى بشكل مباشر، حتى يظل على وعى بأن ما يشاهده هو مجرد عرض فنى متخيل ، فلا يتوهم أنه سرد لأحداث واقعية، ولا أن فيه شخصيات حقيقية، فجاء اختيار المخرج لشكل التحقيق الصحفى (متداخلا فيه تحقيق الشرطة) كأسلوب لسرد الوقائع المتشابكة فى الفيلم، لأن ذلك يتيح للمخرج فرصة التوقف والمراجعة والتوجه إلى المتلقى لإخراجه من حالة الإيهام التى قد يقع فيها بسبب تفاعله مع الأحداث السينمائية وهى تتنامى. ومع أن جمهور السينما ليس مواجها لشخصيات العرض الحية ، كجمهور المسرح ، إلا أن المخرج غامر هنا بممارسة هذه الطريقة، ومنذ المشاهد الأولى ، عندما وقف الممثل محمود ياسين، مؤديًا دور الصحفى رشاد، وهو يوجه حديثه إلى الكاميرا مباشرة، أى إلى الجمهور، مطالبا بضرورة التعبير عن وجهة نظره. كما يدخل فى هذا الإطار، الحوار الذى يدور بينه وبين زميلته الصحفية ماجدة (شوشو حمدى التى عرفت بعد ذلك باسم شهيرة)، حول مهمة العمل الصحفى، وهو يصطحبها إلى مكان الحادث الذى لم يجف فيه دم الضحية عن فستانها. ويدخل فيه أيضا أن يمارس المخرج (تمثيلا فى الفيلم) دوره الإخراجى بنفسه، وأن يتدخل عند الضرورة ليناقش ويفسر ويقرر، ويصدر الأوامر إلى المصورين الحقيقيين للفيلم ، باسميهما الصريحين: حسن (عبد الفتاح- مدير التصوير)، ورجائى (عتيق - المصور)، وذلك من أجل مزيد من كسر الإيهام، وتذكير المتلقى بالأسلوب الذى يعتمده.

لكن د. مدكور ثابت، الذى يعرف جيدا ماذا يفعل، ويعرف أنه يقدم فنا سينمائيا لا مسرحيا، لم يكتف بما يلجأ إليه المسرح من سبل لكسر الإيهام، ولذلك استند إلى طرق أخرى لتقديم عمله الفنى الرائد فى هذا الاتجاه، فاختار فى بعض الأوقات أداء لغويا قويًا من التلقين، خاصة فى مشاهد الاحتفال، كما اختار العودة إلى أماكن التصوير بوجود أشخاص ليست لهم أدوار فى المشهد الذى يتم تصويره وقت العودة، حتى يؤكد أن ما يجرى هو مجرد تصوير. وهذه الطريقة خاصة به كمخرج، وتنعكس على الفيلم بكامله، ليصبح من الممكن تلمس تفاصيله فى المشاهد وفى الأفكار، وفى تنوع التشكيل الذى يقوم عليه البناء الفنى النهائى للفيلم. وهى بعد ذلك خاصة باستخدام السينما لهذا الأسلوب الفنى، الذى تتميز من خلاله بأنها تملك فيه مالا يملكه المسرح، بموقعه الثابت، وبقدراته المحدودة على الانفتاح على الجمهور، واستكمالا لذلك كله، كانت تجرى، (كجزء من متن الفيلم)، مناقشة ما تم تصويره، وهل هو صحيح سيعتمد، أم أنه سيحذف فى المونتاج، كما كانت تجرى مقارنته بما ورد فى القصة أو فى السيناريو، (أو إثارة الأسئلة حول ذلك)، من أجل ألا يبقى أى مجال لتنامى الإيهام السينمائى، فلا يظل لدى المتلقى، والناقد خاصة، أدنى شك حول ما يرمى إليه الإخراج.

رموز ومفاتيح صورة مدكور / محفوظ

وفى قراءة تفصيلية للمشهد الافتتاحى للفيلم ، يمكن تلمس ما سيتجه إليه المخرج فى عمله بعد ذلك، وهو ما يمكّن من فهم هذا العمل ببساطة تدين الذين اتهموه بالغموض بعد عرضه الأول.

منذ البداية، تبدو صورة القتيلة التى تنشرها الصحيفة على صفحاتها الأولى مع خبر الجريمة التى حدثت عند سفح الهرم (كرمز للسياحة التى تمثل مظهرا من مظاهر حالة الانفتاح الاقتصادى الجديد ، التى سيتعامل معها الفيلم كنبوءة)، كصورة يمكن تعميمها على آفاق واسعة من نساء يعشن ظروفا قد تعرضهن للنهاية التى وصلت إليها صاحبة الصورة التى ظلت مجهولة عند النشر، لأن الصورة ذاتها ليست سوى مجرد خطوط بيضاء على أرضية سوداء، أو هى مجرد نيجاتيف لأى وجه يمكن تخيله ، حتى وإن كان يوحى، بسبب طول الشعر، بأنه وجه يخص امرأة ما. ومع حركة المشهد ، تبدأ الصورة السلبية تحولها إلى صورة إيجابية بالتدريج ، لكن دون أن تظهر، حتى نهاية الفيلم، أية

ملامح تفيد فى تحديد صاحبتها، باستثناء ما تتم عنه هذه الملامح من جمال، سيكون جزءا من قدر المرأة وهى تتوزع بعد ذلك على جنس النساء اللواتى يتعرضن للقتل فى ظروف متماثلة .

وبعد عناوين الفيلم ، يضع المخرج مدكور ثابت مفاتيح عمله كاملة فى مشهد واحد ، وهو يلقى بجميع التناقضات التى يرى أن المجتمع يعيشها فى لحظة من لحظات التحول فيه : إنه يجمع الحياة والموت وما بينهما داخل ذات الإطار، فالمشهد الذى تظلله صورة القتيلة ، ينفتح على فضاء واسع ، فيه سرير يمارس عليه الصحفى حبه مع زميلته التى تمارس الجرى وراء التفاصيل المثيرة لما يجرى، بعد تحويل موقع التصوير إلى لوحة تشكيلية معبرة حتى تستخدم كتغطية غير كافية ، وفيه رقصة الموت التى ترقصها سالومى ثمنا لرأس يوحنا المعمدان ، وفيه الرأس المقطوع ذاته، وفيه تماثيل كثيرة، وخنجر يطعن ، وإزميل نحات تدقه يد قوية فى كف السيد المسيح المفتوحة ، وكأنها تقوم بعمل فنى ، وفيه شعلة لا تنطفئ داخل ما يشبه الكأس الكبيرة . إنه مشهد يوحى باتجاهات المخرج فى طريقة إخراجه التى ستستفيد كثيرا من الفن التشكيلى الذى يعلن حضوره بقوة ، وفى وجهة نظره تجاه تناقض الواقع ، وهو ما سيظهر عبر الخلافات على أسلوب التعامل مع الجريمة ، من النواحى الإعلامية والاجتماعية ، ثم فى مرجعياته الثقافية التى تستند إلى تراث دينى ثرى ومعروف .

وتداخل المشهد الأول ينعكس تداخلا فى معظم المشاهد التى يتشكل منها الفيلم ، وتنوعا فى الحكايات التى تتوالد من حكاية واحدة ، هى حكاية تنطبق فى مجملها على كثير من الصبايا اللواتى تجتذبهن المدينة من الريف - كما تفعل النداهة - ثم تلقى بهن إلى ضياع قد يوصلهن إلى درجة الموت قتلا.

القصة فى بساطتها، والفن فى أغواره

حكاية الفيلم الأساسية والبسيطة ، التى تشكل سياقه المستمر، وتجعله قابلا للمتابعة، رغم الترتيب المعقد لمشاهده ، يمكن أن تتخلص فى شوق صبية فلاحة، اسمها فكيهة، إلى الحياة فى جنة البندر، حيث تشرب الماء من الحنفيات، وتستقل السيارات التى تحب أصوات أبواقها ، ولذلك فإنها ترفض الزواج من السقا الذى يرغب فيها ، لأنه يرفض أن يرافقها إلى المدينة ، بعد أن يلقى بقربته عن ظهره ، وهو لا يعرف غيرها سبيل معاش . كما أنها تتمرد على رأى

والديها وترحل ، لتمر فى المدينة بسلسلة متنامية من المصاعب التى تستلزم سلسلة من التنازلات ، فتبدأ خادمة فى منزل، حتى تكتشف الزوجة علاقة زوجها بالصبية الجميلة فتطردها ، ليحملها الدرب إلى مصنع للنسيج ، تقع فى حب صاحبه الذى يبادلها حبا سريا ينهيه حين يشعر بأن الخطر يهدد حياته المستقرة، وذلك بعد أن تحمل منه إثر زواج عرفى، فلا يتردد فى أن يدفع ثمنا لإسقاط حملها، ثم يقوم بعد فترة قصيرة بالتخلص منها، لتقع بين يدى رجل أعمال يتسلى بها، كما يتسلى بغيرها من النساء اللواتى يقعن بين يديه، وبعد أن يمارس هواياته وألعابه وتسليته لأصدقائه، يمل منها، ويصدر أمرًا قاطعًا برحيلها، فتتحول الصبية فى نهاية المطاف إلى مومس، تنتهى حياتها مطعونة فى الظلام، بيد عاشق محبط .

وهذا التسلسل ليس محصلة حقيقية لحياة فكيهة بعينها، ولكنه محصلة لما يجرى مع كل صبية ضعيفة تبتلعها المدينة القاسية، فالقتيلة فى الصورة ليست محددة الملامح أو الشخصية ، وهى تشكل رمزا لكل القتيلات فى الظروف نفسها. وكل من كانت فى حياته فكيهة ما، وجدها فى الصورة ، وبذلك تحول كل الذين مروا بتجارب شبيهة ، إلى أناس يشعرون بالذنب تجاه ما تسببوا فيه من مآس للعديد من "الفكيهات" اللواتى حملن أسماء متنوعة، مما جعل من الفيلم محاكمة حقيقية للذات ، من قبل كل من يتذكر ضحية مرت فى حياته ، وهو يتطلع إلى صورة القتيلة فى الصفحة الأولى من الجريدة ، والتى باتت تملأ الجريدة، على حد تعبير الحاجة آمنة ، والدة فكيهة الرمز، أى إنها غطت مساحة البلاد .

هذه الجريمة توزعت على الجميع، وعندما اختار المخرج مدكور ثابت خمسة نماذج تمثل الذين يمارسون قتل الفكيهات (من اتجاهين) ، قصد أن تشكل هذه النماذج ، من وجهة نظره، عينة صادقة للمجتمع الذى يتحدث عنه الفيلم، وأن تشكل سبل تابعة البحث المعلنة، عن القاتل والقتيلة، عينة صادقة لاهتمامات هذا المجتمع ، بينما يبقى حساب النفس السرى شأنا يخص كل عينة على حدة ، ندما وإحساسا بالذنب، ورغبة فى الاعتراف .

فى الاتجاه الأول ، وقعت مسئولية القتل على الرجال بصيغة مباشرة أو غير مباشرة ، وإن حملت النساء شيئا من المسئولية التى تتعلق بالغيرة، أو سوء الاختيار، أو التطلعات غير الصحيحة، أو عدم التروى . وقد اعترف أول ثلاثة

رجال بهذه المسئولية ، بهذا القدر أو ذاك ، وبأنه كان لكل منهم فكيهته الخاصة، وعبروا عن رغباتهم فى إبلاغ الشرطة ، لكنهم سرعان ما تراجعوا عن ذلك، واكتفوا بما شعروا به من إحساس بالأمان تجاه التهمة، لأنهم أفلتوا من عواقبها: إن موظف الأرشيف ، القرفان كل الوقت ، يلوم نفسه لأنه لم يستطع أن يحمى خادمته القديمة الجميلة (شلبية) من زوجته، ورجل الصناعة يمارس الندم ، ومحاسبة الذات ، لأنه لم يجرؤ على الإنجاب من حبيبته التى تعمل فى مصنعه، بسبب خوفه من زوجته وأولاده وأصدقائه الذين يشكلون مجتمعا مقفلا تجاه من هم دونه طبقة ، مع أنه كان يعرف - ولا يزال- أن تفانى (سميرة) فى حبه لم يكن موضوع شك . أما رجل الأعمال ، فإنه لم يحتمل فكرة صغيرة ظلت تطارد ذهنه لتجرح غروره ، هى أن (فافى) التى كانت تعبده ، وترفه عنه وعن أصدقائه، يمكن أن تحب مرات أخرى، مع أن الحب، كما يصرح بذلك بصوت عال، لا يعنيه، ومثل هذا الخوف قد يوحى بنوع من العجز الذكورى الذى يقتل المشاعر، فيتم التعويض عنه بتبديل العلاقات، أو بنوع من استخدام الجنس كوسيلة لترويج الصفقات التجارية، وهو الذى يجعل رجل الأعمال خائفا من انكشاف ماضيه مع فكيهته ، لأن ذلك سيؤثر فى "سعره" فى السوق.

أما الرجلان الآخران، وهما طالبان جامعيان، أحدهما فى الآداب والآخر فى الفنون الجميلة ، فقد كان اعترافهما بارتكاب جريمة (لكل منهما) أقرب إلى التعبير عن حالة من الهلوسة، أو عن هستيريا يسببها الإحباط ، ومع ذلك فإن وجودهما أسهم فى توسيع مساحة العينة الاجتماعية التى أراد الفيلم أن يحملها مسئولية ما يحدث فى المجتمع من جرائم ، تبدأ بالتطلعات غير المسنودة بالتأهيل ، لتمضى فى اتجاه الانهيار الأخلاقى وفساد القيم ، وتحويل جسد الأنثى إلى بضاعة (كما يصفه الصحفى الراشد) ، وهى أمور تنتهى بالجريمة المباشرة التى تقع على الطرف الضعيف فى معادلة الصراع ، بهدف التخلص من آثار الجرائم الأخرى، الأكثر شيوعا وتأثيرا ، والتى ولدت نتيجة لحالة اقتصادية مقحمة بشكل قسرى على المجتمع، دون أن يكون المجتمع فى حاجة إليها ، ودون أن يكون معدا بما يكفى لتحمل تبعاتها.

اسلوب مدكور. وشخصيات محفوظ

ومع أن قصة نجيب محفوظ كتبت قبل هزيمة يونيو ببضعة شهور، إلا أن الفيلم الذى أنتج بعد الهزيمة، ومع بداية سنوات الانفتاح الاقتصادية، استطاع

بحساسية فنية عالية ، أن يتعرف على الواقع الذى أخذت الهزيمة تنسج خيوطه، وأن يتلمس ما سيأتى به المستقبل من نتائج ، ستكون سلبية على المجتمع ، بأفراده وجماعاته، وكيف سيكون العنصر الضعيف فى هذا المجتمع، هو أول الضحايا .

هذه الحساسية الفنية ، يتم التعبير عنها فى الفيلم ، من خلال أسلوبين متنافسين فى المتابعة الصحفية التى تنقل أخبار الجريمة، وتتابع محاولات الشرطة فى التوصل إلى معرفة القتيلة، التى يظل اسمها مجهولا، وإلى معرفة القاتل، الذى تتعدد أسماؤه وصفاته .

والأسلوبان معروفان فى الحياة الصحفية منذ زمن بعيد: أولهما هو الأسلوب الذى يركز على ما يهم معظم الناس، ويمكن أن يشكل مادة لصالح العدالة فى المجتمع، ولذلك فإنه يجرى وراء القضايا الكبرى التى تؤثر فى مصير المجتمع والإنسان فى كل مكان ، فلا يفوته الاهتمام بما يرتكب من مجازر فى فيتنام مثلا، وهو يعطى ذلك انتباها يفوق ما يعطيه لحادثة قتل فردية. أما ثانى الأسلوبين ، فإنه يسعى إلى الإثارة وحدها، وهو يهتم بالبحث عن القتيلة، لتكون بطلة الحدث، أكثر من اهتمامه بالبحث عن القاتل وأسباب جريمته، لأنه يرى أنه بهذه الإثارة يستطيع أن يجذب اهتمام القارئ، وأن يمتعه أيضا.

ومن أبرز مزايا الفيلم أنه خلق تواصلا بين الأسلوبين، من خلال علاقة الحب التى تربط بين ممثليهما، رغم التناقض الشديد بينهما، وظلت هذه العلاقة قائمة، وإن كان مستوى التنافس فى النهاية يخضع الصحفى لتأثير المغريات الجديدة التى تتبناها حبيبته، عندما تستطيع أن تخدره بكثير من الكحول الذى كان يفيض فى الحفلة التنكرية الصاخبة لرجل الأعمال المتنفذ ، (كتعبير عن المظاهر الجديدة للانتفاخ) ، وأن تنتزع منه اعترافا صريحا بأن "الحياة حلوة" ، بالرغم من تاج الشوك (أو الغار) الذى يضعه فوق رأسه، متنكرا فى زى السيد المسيح، مرددا باستمرار مقولته الشهيرة: "طوبى لمن ورث الملكوت"، وداعيا كما دعا فى الزمان القديم: "من ضربك على خدك الأيمن، فأدر له الأيسر"، دون أن يكف عن التمسك بمقولته التى تؤكد أن هذا هو زمن القضايا الكبيرة.

والأسلوبان المتصارعان فى البحث يعملان معا على تقدم الحكاية فى الفيلم ، لكن الكاميرا لا تكتفى بالكلمة وحدها، رغم بلاغة الحوار، لأنها تملك بلاغتها

الخاصة هى التى تعمق اللغة السينمائية. وعندما تدور الكاميرا فى حركة بانوراما مركزها تمثال طلعت حرب ، وسط الحى التجارى للقاهرة العريقة ، فإنها تقدم فى الواقع مشهدا يدور حول القاهرة كلها، ويلف البلاد من خلال ذلك، بحثا عن القتيلة والقاتل معا، وسط زحام بلا حدود ، وبذلك فإن الكاميرا تقدم صورة لمجتمع كامل ، (أو تلخيصا له)، لا صور أفراد منفصلين عنه، وتشير بالتالى إلى ضرورة البحث داخل المجتمع، لتكون البطولة خاصة به، وليست للقاتل أو للقتيلة، كما يتنافس المتنافسون. ولكنها بعد المشهد الدائرى الواسع، تدخل فى خط مستقيم ، لتبدأ شيئا من التحديد، والتقاط النماذج التى يمكن أن توجه إليها التهمة، والتركيز عليها فى لقطات تزداد اقترابا، فتزداد قدراتها على الكشف.

وعندما تلتقط الكاميرا صورة رشاد أفندى عبد الشافى، المتزوج منذ ٢٥ عاما، والذى تغريه الخادمات الشابات، فإن الالتقاط لا يقصده وحده، ولا خادمته السابقة، التى يراها فى الصورة، كما أنه لا يقصد الحاج محمود، صاحب مصنع النسيج الذى بناه بعرق جبينه، والذى ضحى بحبيبته، التى يراها فى الصورة، وهو أيضا لا يقصد رجل الأعمال حسونة المغربى، ولا صديقته التى ضحى بها خوفا منها، وهو يراها الآن فى الصورة . إن كل واحد من هؤلاء قاتل قديم ، يستعيد جريمته من خلال الجريمة الجديدة، ويحاول أن يبرئ نفسه من التبعات التى تعلق به منذ سنوات طويلة، وأن يلقى بالمسئولية على عاتق غيره ، لكن هذه المسئولية تظل موزعة على الجميع ، على المجتمع بكامله، بهدف أن تصحو قياداته الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، وربما السياسية ، لترى فى صورة شلبية المقتولة فى الجريدة "صورة بلدنا كلتها" التى تجعل الدنيا سوداء فى العيون ، كما يؤكد والد شلبية فى آخر مشاهد الفيلم .

وهذه الخطوط الأساسية والعامة فى اللوحة التشكيلية للفيلم ، تتعزز بخطوط تفصيلية كثيرة، تستكمل الصورة، دون أن تخرج عن حدود الإطار الذى رسم لها منذ البداية، واستطاع الإخراج أن يسيطر عليه إلى حد كبير: إن الفيلم مثلا يعمق شخصية كل من الصحفيين من خلال الممارسات العادية، ففى الوقت الذى تنشغل فيه الفتاة بالأكل والشرب والتدخين وتغيير موجة الراديو للاستماع إلى الأغانى، ينشغل الشاب بسماع نشرة الأخبار، وبالاهتمام بما يدور حوله، لدرجة أنه يقطع قبلة سبق أن اجترها فى أحلامه كثيرا قبل أن تصبح واقعا، لأن

طائرة حربية مرت فوق رأسه، فسرقت انتباهه. وهذا التعميق يظل واضحا فى كل سلوكيات الحبيبين حتى لحظات التخدير التى تعلن نهاية الاتجاه الإيجابى فى البحث، وسقوط المجتمع فيما هو مقدر له أو مرسوم.

وقد تم تعميق جميع الشخصيات بالتفاصيل الصغيرة التى قدمت متفرقة، ليصبح تكاملها واضحا مع انتهاء هذه التفاصيل، خاصة فى المشاهد التى تصور الحالة الوجدانية أو النفسية لكل شخصية، لكن شخصية "الفكيهات" جميعا ظلت تحمل غموضها، لدرجة أن أيا منهن لم تقدم فى صورة كاملة، أو من خلال ملامح واضحة للوجه، تشير إلى امرأة بعينها، فقد ظلت وجوههن جميعا غائبة، رغم ظهور وجوه غيرهن، ممن لم يصلن إلى درجة ضحايا القتل، كما هى الحال مع الخادمة زينب (بديلة شلبية)، وزميلات درية فى البار الذى يخفى الوجه الحقيقى لتجارة الجسد ، وراقصة الحفلة التنكرية ، والعشيقة التى يحاول رجل الأعمال أن يتخلص منها .

وقد تم تقديم الضحايا جميعا من خلال لقطات صغيرة لأجزاء من الجسد: فإذا كان الشعر فى صورة القتيلة يغطى ملامح الوجه ، فإن كل الضحايا اللواتى يتم تذكرهن يقدمن من خلال الأذرع المكشوفة أو السيقان أو الأرداف أو الأفخاذ، بطريقة توحى بأن الجسد كان طريقهن إلى كسب العيش ، وأنه كان طريقهن إلى الموت أيضاً، لكن دون أن يعرض منه إلا ما يكفى للإيحاء.

ولم تقف التفاصيل عند حدود تعميق الشخصيات وحسب ، ولكنها تجاوزتها إلى التعبير عن الحالات النفسية ، وإلى الأفعال أيضاً: إن رشاد عبد الشافى مثلاً يعبر عن غضبه وحساب نفسه تجاه فقدان شلبية، بالقرف الدائم، إلى الحد الذى يصل فيه إلى القناعة أنه "خسارة" أن ينجس يده بضرب زوجته ، بسبب هذا القرف ، رغم تدخلها المستمر فى وأد أحلامه، وخاصة أحلام اليقظة التى كان يسترجع من خلالها لحظات سعادة باتت غائبة مع غياب فكيهته. أما الحاج محمود فإن الندم يصاحبه ويملأ حياته بالمرارة ، لأنه فرط بالصبية التى أحب، ودفع ثمنا للتخلص من جنينه الذى زرعه فى أحشائها فتضاعفت جريمته، بينما يعشش الخوف المركب فى قلب حسونة ، وهو يشعر بأنه طارئ على المجتمع، وبأن ألعابه ليست أصيلة فيه، ولذلك يحاول التلهى بألعاب جديدة فى موضوع النساء، عن طريق حفلة تنكرية عبثية فى ظاهرها، وإن كانت أهدافها التى تخصه ترمى إلى الصفقات ، بذات الأساليب التى يستخدمها فى المناقصات

والمزايدات والبورصة التى يحسن التعامل معها، بينما الأهداف التى تخص الفيلم ترمى إلى ما هو أبعد.

وفى مشاهده البليغة، استطاع المخرج مدكور ثابت أن يوصل ما يريد التعبير عنه، بطريقة الإيحاء، التى تبتعد عن النقل المباشر، أو عن الابتذال المقصود، عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الرجل والمرأة، فحين أراد تصوير مشهد جنسى مثلا، اختار الإيحاء الذى يعطى المعنى بدقة ، دون أن يخدش العين أو يثير الحفيظة التقليدية. وقد مارس هذا الأسلوب دون أن يقع فى التكرار، أو الاجترار، أو اللجوء إلى ما هو سائد ويمكن استسهاله، خاصة عندما كان المشهد يقع بين إحدى الفكيهات ومن يستبيحها بحجة الإعجاب أو الحب : إن المخرج يمضى إلى التعبير عن الرغبة الجنسية المشتركة بين طرفى العلاقة ، بمشهد الحليب الذى يغلى ويفور على النار فى مطبخ موظف الأرشيف ، ثم يؤكد جموح رغبة الرجل ، بأن يجعل طربوشه التقليدى يحترق ، على الطرف الآخر من فرن الغاز (الذى لم تكن شعلته ظاهرة !) فى مشهد قوى المعنى عميق السخرية تجاه ما يمثله المطبخ من موقع لا مكان فيه للرجل (التقليدى على الأقل) ، وما يمثله الطربوش من رمز لكرامة الرجل الذى كان يرتديه، فى مثل ذلك الزمن ، ثم تجاه الهجوم الذى تشنه الزوجة الغاضبة، وهى تتلقى بيديها قطعة من الملابس الداخلية للخادمة، وهو هجوم يمكن اعتباره مقدمة لعملية الطرد اللاحقة بحق شلبية ، وللمأساة التى تطالها بعد ذلك ، فتكشف عجزا كاملا للزوج فى كل اتجاه.

ومن الواضح أن هناك نوعًا من التوازى بين وظيفة الرجل فى الأرشيف، والمطبخ الذى اختاره موقعًا لممارسته الجنسية، وبالتالى بين وظيفته ووظيفة الخادمة ، وهو تواز لم يكن عفويًا فى الفيلم، وقد جاء تكرار الربط بين الوظيفة والتعبير بالمشهد ، ليؤكد أن ذلك مقصود ، ويصدر عن وعى ، وأنه كان مقصودًا بذاته، فقد ربط المخرج فى مشهد لتصوير ممارسة الجنس بعد ذلك، بين وظيفة رجل الصناعة والصبية التى تعمل لديه ، عندما جاء التعبير الجنسى فى المشهد من خلال تداخل أسطوانات المكائن ، مع استعادة ذاكرة الرجل ما حدث معه فى الماضى ، بعد مشاهدة الصورة .

ومع أن هذا المشهد ليس فى مستوى بلاغة المشهد السابق ، ولا فى جدته ، لأن استخدامه تم فى غير هذا الفيلم ، من قبل ومن بعد ، ولأن التشبيه فيه

مباشر، إلا أن المخرج (ربما بسبب شعوره بذلك كله) اعتبره تكملة لما سبق أن وظفه فى مشهد آخر، لم يكن تعبيرًا عن الجنس ، ولكنه كان تعبيرًا عن العاطفة، وعن الحب الذى يربط الرجل بعاملته على وجه التحديد. فى ذلك المشهد، اختار حركة متناغمة لأجزاء متكاملة، وغير متداخلة، فى آلة النسيج، تشكل نوعًا من الحركة التشكيلية الجميلة، وأضاف إلى هذه الحركة الهادئة والمنسجمة موسيقى الزفة الشهيرة (اتمخترى..)، فكان ذلك أجمل تعبير عن الحب فى الفيلم ، لأنه يختلف عن التعبيرات التقليدية الأخرى التى تعامل المخرج معها ، مثل اللجوء إلى الشراب لتفريغ الهموم، أو الانشغال بطاولة الزهر من أجل النسيان، أو الاستماع إلى أغانى اللوعة والفراق، والمرور على بيوت الحبايب من أجل استعادة اللحظات الجميلة ، أو حتى الهروب من الحب ، خوفًا أو عجزًا، عن طريق اختيار ألعاب التسلية المثيرة والغريبة والمكلفة أيضًا، كما يحدث لدى رجل الأعمال ، الذى يمثل الصيغة الحقيقية لرجل الاقتصاد الجديد ، الذى يتجرد من كل عواطفه ، أو يلغيها، فى عصر يتقدم بكل ثقة وهو يدوس على كل ما يخص غيره من مشاعر، دون أن يمر بذهنه أنه يرتكب جرمًا، أو يخرج عن الثقافة التى يتطلبها عصر الانفتاح الاقتصادى ، حتى يكون هناك نجاح شخصى فيه، بعد أن استطاعت أخلاق السوق أن تشكل ميزان الواقع، وأن تسير الأمور كما يشاء لها مزاج الذين يتحكمون فى هذه السوق . وهذا بمجمله يشير إلى تناغم رجل الأعمال مع ما هو مطلوب منه كسلوك، ويؤكد قصدية المخرج مدكور ثابت فى طرح هذه التفاصيل حتى تقوم بوظيفتها كاملة، دون اللجوء إلى تفاصيل مجانية، أو عفوية، أو خارجة عن السياق الذى أرداه لفيلمه، ويعنى بالتالى فهمه الصحيح لأصول السينما، التى ليس من حقها، ولا من أسس نجاحها كفن، أن تميل إلى ما هو عفوى أو مجانى أو محكوم بالسذاجة.

الأشياء الخاصة عند مدكور

إن أسلوب بناء الفيلم والعلاقات بين التفاصيل تضع الفيلم فى موضعه الصحيح: إنه ليس من الأفلام التى تسلم نفسها بسهولة، وهذا يعنى أنه يتوجب على من يرغب فى مشاهدة الفيلم ، واستقبال جمالياته، أن يعد نفسه للتركيز على كل مشهد ، فى إطار تلك الصورة الكلية ، وأن يضع فى ذهنه أن عليه أن يتوصل إلى الروابط التى رسمها المخرج لمشاهدة الفردية داخل الإطار العام، حتى وإن أتعبه ذلك ، فاعتبره عيبا فى قدرة الفيلم على التخاطب مع المتلقى ،

مع أنه فى الواقع عيب فى عادة التلقى التى تربت على سينما سهلة، ليست لها أعماق تستحق التأمل والتعب من أجل الاستمتاع بها ، كما تستلزم السينما التى تشكل علامات فارقة فى إبداع العالم كله، وهى سينما دائمًا ما تكون ضد الاستسهال فى الصناعة وفى التلقى، وغالبا ما تكون ضد الكثرة أيضا، وكثيرًا ما تواجه بالنفور وعدم التقبل أول الأمر، لسبب موضوعى ، هو أنها ضد أن تسلم نفسها بسهولة .

والتعامل مع هذا الفيلم بسذاجة المشاهدة السريعة ، سوف يظلمه كثيرا ، لأن المتلقى قد يستخف بكثير من المشاهد التى لا يستطيع أن يتوصل فورًا ودون جهد إلى رابط واضح بينها ، فهو قد يستغرب مثلاً مشهد السلم وهو يقوم بحركة تكاد تبدو ذاتية ، ويرى فيه مجرد لعبة زائدة لا مبرر لها ، لكنه إذا تأمل فى المعنى الذى يكمن وراءه ، فقد يتوصل إلى أنه يشكل جزءًا من أسلوب المخرج مدكور ثابت فى التعبير عن الإغراء ، يكون مكملاً، وأكثر بلاغة ، من كشف السيقان الذى تمارسه الخادمة زينب وهى فوق السلم.

وقد عبر المخرج مدكور ثابت عن الإغراء بوسائل غير مطروقة، لعل أقربها إلى نسقه هو طريقة سميرة فى طواعيتها وخضوعها التام للحاج محمود ، الذى يحب فيها ما كانت تردده أمامه باستمرار: "أنا من إيدك دى لأيدك دى"، وهى اللازمة التى يتذكرها بها فتثيره ، لأنها تدغدغ حسه الذكورى أكثر مما يفعل تذكره لابنة العمدة .

إن كل واحد من القتلة الثلاثة الذين لا توجه إليهم تهمة مباشرة ، عبد لشخص ما، أو عمل ما، أو موضوع ما، (كالوظيفة أو الزوجة أو المال)، وهو يحاول أن يعوض عن عبوديته بنوع من الهروب الذى يتمثل فى علاقة نسائية، تشكل بالنسبة إلى حياته نوعًا من التغيير أو (الأحياء)، لذلك لا يكون غريبًا أن تحمل معظم شخصيات الرجال فى الفيلم أسماء مركبة، يبدأ أولها بصفة العبودية، من عبد الشافى موظف الأرشيف، إلى عبد العال طالب الفنون الجميلة، إلى عبد العاطى طالب الآداب، إلى عبد الله المصور الصحفى، إلى عبد الغنى صاحب الكباريه، إلى عبد القوى والد شلبية، فى حين يحمل رجل الأعمال اسم حسونة المغربى، ربما كرمز لحالة الاغتراب التى يتجه إليها مجتمع الانفتاح الذى يتنبأ به الفيلم، مما يجعل من اسم الحاج محمود (محمود المليجى) موضع

تساؤل، لأنه لا يحمل صفة العبودية، مع أن موقف صاحبه لا يختلف فى شىء واضح عن مواقف الشخصيات الأخرى، في حين يمكن فهم اسم راشد الذى يحمله الصحفى، بأفكاره الإيجابية، قبل أن يصبح الرجل الذى يشرب وينسى نفسه، فتحبه زميلته أكثر، "لما بيشرب".

وإذا كان الفيلم يركز اهتمامه على القتل الرمزى الذى يمثله من لم يتهموا به، ولم يتعرفوا بما ارتكبوه إلا أمام أنفسهم، أو من يمتدون إلى خارجها من الخاصة، فإنه يتعامل مع القتل الحقيقى بسخرية تجعل هذا القتل يبدو وكأنه ليس حقيقيًا، كما يحدث فى حالة كل من الطالبين اللذين يعترفان صراحة بالقتل أمام الشرطة، ويتعارفان باعتزاز شديد ومرح يصل حد السخرية، ويتبادلان الحديث والسجائر، ثم يقوم كل منهما بتمثيل الجريمة التى ارتبكها، لكن الشرطة تنظر إلى ذلك باستخفاف، لأنه غير مرتبط بالقتل الرمزى الذى يكون أشد فتكًا (من وجهة نظر الفيلم)، باعتباره موجهًا إلى المجتمع ككل، مع أن الأول أقدم على جريمة عبثية أطلق فيها النار على امرأة أحس بأن من واجبه أن ينهى سقوطها بعد أن عرف أنها "من بلدياته"، وهو يفهم أن كل من يصل المدينة من الريف، قريب لكل من يصل إليه، أيا كان الكفر الذى جاء منه. وقد أقدم على القتل، من وجهة نظره، بسبب إحساسه بأنه "ليس شيئًا"، ويرغب فى أن يصبح شيئًا، فى حين أقدم الثانى على حرمان المرأة التى كان يحبها من العودة إلى النور ثانية، لأنها لم تستجب لحبه، ولم تكن ترى فى نفسها استعدادًا لمثل هذا الحب، أو استحقاقًا له بعد سقوطها.

قتل المجتمع والقتل الفردى

إن الريف هو الذى يقتل عقابًا على السقوط، وهو الذى يعترف بجريمته، ويكون مستعدًا لتقبل العقاب عليها، أما المدينة، فإن واقعها الجديد هو الذى يقود إلى السقوط، ثم إلى الموت الذى يليه، ولكن دون أن يتحمل أية مسئولية تجاه ذلك، بل غالبًا ما يكون القتل وسيلة للتسلية فى هذا المجتمع الجديد.

فى هذا الواقع الجديد الذى يتعامل معه الفيلم (أو يتنبأ به)، يتم الترويج لأفلام القتل، لأنها وحدها تعرض فى دور السينما، من دراكولا مصاص الدماء، إلى من القاتل، وأنا القاتل ، والحب القاتل، كما يلاحظ موظف الأرشيف، ولذلك فإن الترفيه عن طريقة المصارعة الرومانية، أو رقصة سالومى القاتلة، لا يكون غريبًا عن هذا المجتمع الذى يبدو كل شىء فيه مزيفًا، ويرتدى الأقنعة، كما يفعل

معظم الذين يحضرون الحفلة التكرية التى يقيمها رجل الأعمال، والتى يمكن اعتبارها، من وجهة نظر الفيلم، صورة للتحول الذى يدعو إليه الانفتاح الاقتصادى (الذى كان فى خطواته الأولى وقت ظهور الفيلم) ، وهو يعنى الهروب من الأرض والزراعة والريف إلى عالم المال والتنافس والضياع فى المدينة التى تستعير لهوها من روما القديمة القاسية، بعد أن استنفدت ألوان لهوها المحلى المقبول .

وروما القديمة هى الرمز الذى يقدمه الفيلم لثقافة غربية سوف تمكنها سياسة الانفتاح الخادعة من الانتشار والسيطرة، بفعل ما تملكه من أسباب القوة، فهى قادرة على تحويل التسامح الدينى البسيط إلى لكمة قوية فى الوجه، وقادرة على توجيه "شلوت إسترلينى" تجاه من يعترض طريقها، وقادرة على جعل الناس ينشدون التشبه بها (على طريقة تشبه المغلوب بالغالب لدى ابن خلدون)، كما تفعل الصديقة السابقة لرجل الأعمال ، (إنعام الجريتلى) ، التى لا تطالبه إلا بالحصول على ماسّك (قناع) تتساوى به مع الذين يحتفلون ، لكنه يرفض ويوجه إليها تهديدًا جادًا ، فتغنى له ، من باب التشهير ، "حبيبى شغل كايرو، وأنا اللى كاشفة سره" التى تعتبر النقيض المباشر لما جاء به من تراث روما، وترقص مع الأغنية وهى تعلق صورة القتيلة على خصرها، ثم تضعها قناعًا على الوجه، قبل أن تلجأ إلى سالومى ترجوها أن تعلمها رقصة الرأس المقطوع، لتحمى نفسها، فى مقابل أن تقدم لها نصيحة (يمكن أن يفهم أنها تحذير من مصيرها مع رجل الأعمال) . لكن زمان هذه المرأة يكون قد فات، وصار عليها أن تركن إلى الاعتزال ، خوفا من أن تحتل صورتها صفحة أخرى فى "الجورنال" الواسع الانتشار.

مع ذلك، فإن هذا المشهد المحبط لا يخلو من ملامح ايجابية ، تتمثل فى الصراع الذى يدور بين سادة زمن الانفتاح ، من انتهازيى الطبقة التى سوف تسيطر على المجتمع بعد ذلك ، وسوف تصبح موضوعًا أثيرًا فى السينما ، وفى كل وسائل الاتصال ، وكان لهذا الفيلم قصب السبق فى رصد التحولات التى أنتجت هذه الطبقة منذ ولادتها الأولى . كما تتمثل الملامح الإيجابية فى استمرار الإصرار لدى الصحفى على أنه مستمر فى الوجود فى الحفلة ضد إرادته، رغم سكره البين ، مما يشير إلى ثبات فى المبدأ الذى يعلنه ويتمسك به، رغم المغريات التى تضغط عليه، وتجرده من سلاح المقاومة، ثم يتمثل فوق ذلك بأصوات

سيارات الشرطة، وبحضور ضابط التحقيق، مما يوحى بوجود نوع من الإصرار على كشف الجريمة .

يضاف إلى ذلك كله، أن طبيعة الجريمة ذاتها أخذت تفعل فعلها فى توعية المجتمع، عندما بلغت مداها، لأن صورة فكيهة المقتولة فى الجريدة تحولت إلى بؤرة تلقى بأشعتها على الزوايا المعتمة فى النفوس، وتجعل كل فرد يبحث فى دخيلته عن فكيهته التى اغتالها ذات يوم ، حتى لو لم يكن واعيا بأنه فعل ذلك، فقد وضعنا الموقف الدرامى إزاء أعظم تأثير فى المتلقى يمكن أن يحدثه فيلم سينمائى، وهو فى الواقع طموح السينمائيين ومبدعى الفن منذ بدءوا .

إن هذا الفيلم ، الذى أعطى الغلبة للإثارة فى حيثياته، عندما جعل من التهافت على التقاط صور للقتيلة من كل الاتجاهات مشهدًا من مشاهده الأساسية ، ثم فى محصلته التى تفقد الصحفى توازنه، كان قادرًا على كشف اتجاهات المجتمع فى الوقت الذى ظهر فيه (١٩٧١)، وجاءت توقعاته قريبة من الصدق ، عند النظر إليها عبر ما يحدث هذه الأيام، مما يجعل من إعادة اكتشافه أمرا له ما يبرره .

والإهداء غير المتفائل ، الذى يتوجه به المخرج مدكور ثابت إلى "الصدق" فى بداية الفيلم ، يتحول تدريجيًا إلى ما يشبه بقعة الحبر العشوائية، التى تستخدم فى نوع من الاختبارات النفسية التى تطلب ممن يجرى عليه الاختبار، أن يقرأ ما "يراه" فيها من صور متداخلة ، حتى يستطيع الاختصاصى بعد ذلك أن يتوصل ، بتحليل هذه القراءة ، إلى كثير من السمات الخفية فى شخصيته. وأكاد أميل إلى القول إن التحول الذى حدث فى الإهداء لم يكن عفويًا أيضًا ، وإن المخرج مدكور ثابت استفاد من الدراسات النفسية فى هذا المجال ، لأن فيلمه الذى يلى ذلك لا يخرج عن كونه مجموعة من الصور المتشابكة التى تضع من يتأملها فى موضوع اختبار نفسى يكشف بعض ما يخفيه من مشاعر، كما أن ربط صور الفيلم ، أو مشاهده، يكاد يستند إلى ما يشبه الارتباط الشرطى ، أو ما يمكن أن يسمى بتوارد الخواطر، فى التعبير العام، وهو الأسلوب الذى استخدمه المخرج فى الربط الدرامى المتماسك لمشاهده، وفى تكثيفها إلى أقصى الحدود، مع المحافظة على جماليات كل مشهد بذاته، كما هى الحال فى رقصة سالومى، التى تثير الانتباه بمستوى إتقانها، إضافة إلى الوظيفة التى تقوم بها فى مجمل الأحداث.

إن مشهد القبلة التى يتم تبادلها بين الصحفية ومساعدها فى بداية الفيلم مثلا، يحمل من الكثافة ما يجعله مجموعة من المشاهد التى تزاوج بين تقاطع حلم اليقظة والواقع، وتتوزع على أزمنة متعددة ومتباعدة، يشير إليها تغيير ملابس الفتاة، وتغير الخلفية وراء الحبيبين وحولهما. لذلك فإن النظر إلى هذا "المشهد"، باعتباره واحدًا ومتصلا، ودون تحليله بدقة، سيسىء إليه كثيرًا، وقد يسمح بتوجيه النقد إلى مخرجه عبر مكامن القوة الحقيقية فيه. إنه ليس مشهدًا يسهل الانتقال منه أو إليه، مثل المشهد الجميل (رغم عاديته)، الذى يربط صرخة الآرتيست "درية"، لحظة قتلها فى الظلام، من قبل الطالب الذى فشل فى الحصول على حبها، فقرر ألا تكون لغيره، بالصرخة التى تطلقها والدة فكيهة، وهى تبكى ابنتها التى شعرت بأنها قتلت من جديد، عندما شاهدت صورتها فى الصحيفة، فعادت إليها الحسرة، وتعمقت لأن ابنتها صارت قتيلة مجهولة، لا يتعرف إليها أحد، ولأن البوليس يطالب من يتعرف إليها بأن يتوجه إليه، وهى غير قادرة على أن تفعل.

ومن الملاحظ أن نسبة لا يستهان بها من الذين تابعوا خبر الجريمة فى الفيلم، تحمل المرأة مسئولية ما يحدث لها، فوالد فكيهة، محصلة القتيلات جميعًا، يلومها لأنها جلعته برحيلها ميتا وهو حى، واضطرته (صونا للعرض) إلى التظاهر بأنها ماتت منذ زمن، وبأن الكفر كله عزاه فيها، لأن أحدًا فيه لم يكن يعرف أن النعش كان خاليًا. أما السقا، الذى أراد الزواج بها قبل أن ترحل، فيعتبر الذنب ذنبها، ولذلك يغرق الصحيفة التى تحمل صورتها فى الماء، كإشارة إلى أن مصيرها لم يعد يعنيه، منذ أن رحلت عن الكفر، وسلمت نفسها لأوهامها القاتلة.

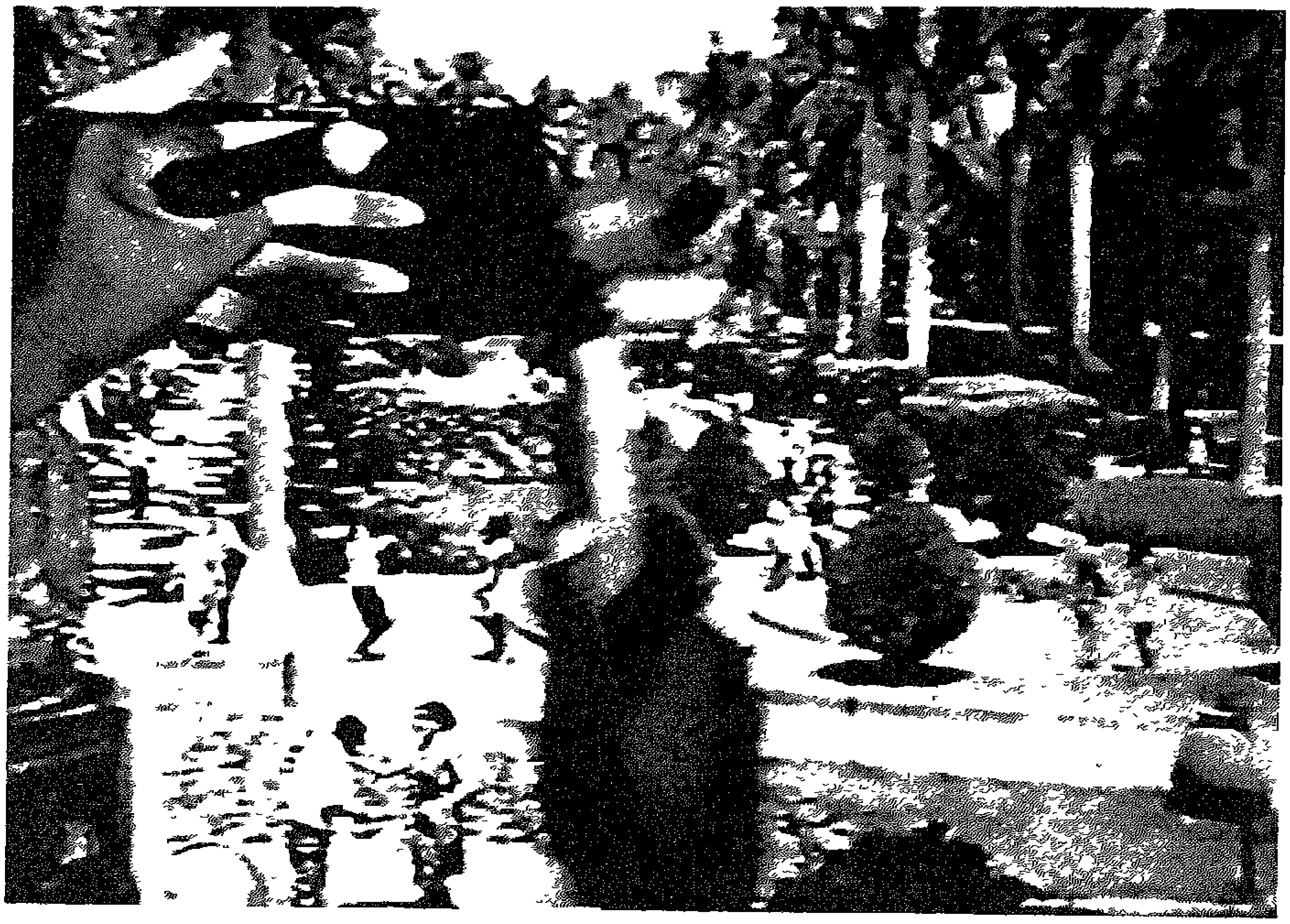
ويمكن القول إن كل الفكيهات مضين إلى المدينة وهن جاهلات لما تفرضه عليهن من شروط، ولذلك وقعن ضحايا لها، وهن يبذلن محاولات يائسة للتكيف، عن طريق التمسك بالحب، أو عن طريق الهروب منه، لأنهن لا يعرفن التصرف الصحيح تجاه أية من الحالتين، ولا يتوقعن المصير الصحيح أيضًا : إن سميرة مثلا ترى فى الخضوع الكامل لمن تحب، حتى على حساب رغباتها وطموحاتها، سبيلا إلى الاحتفاظ به، لكن هذا الخضوع ينتهى بها حاملا ثم مطرودة فقتيلة. أما درية، فهى تهرب من الحب ظنًا منها أن الهروب هو طريق الخلاص، بالنسبة لواحدة مثلها، جديدة فى الكار، ويرغب فيها الرجال دون زميلات يغرن منها،

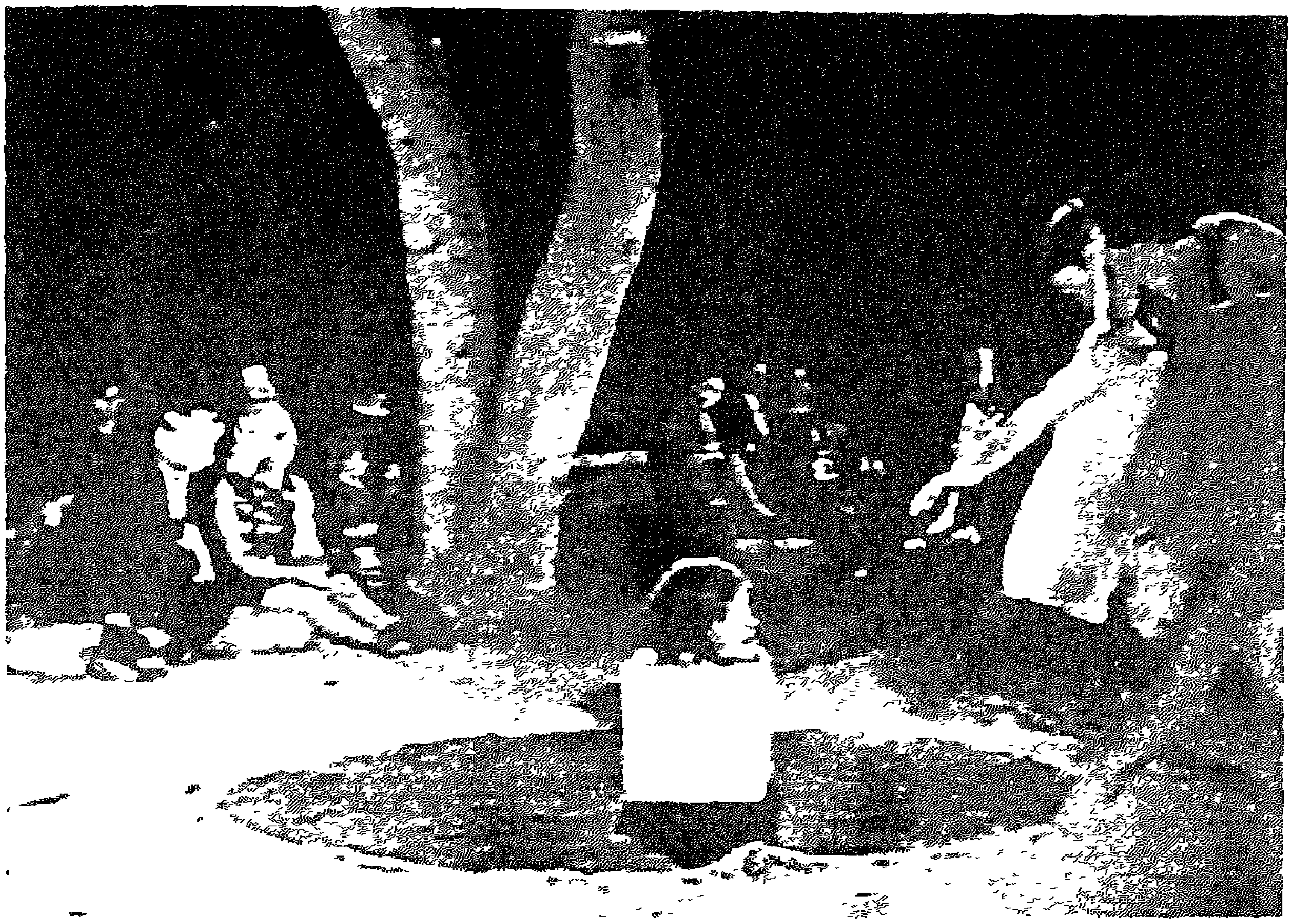
وهى بذلك لا تحسن التعامل مع الواقع فى مهنتها، ولا مع الحلم فى حبها، فينتهى الأمر بأن تكون قتيلة، كحال كل من تقفز خارج بيئتها بطريقة غير محسوبة.

هذا الفيلم، بعد الظلم الكبير الذى لحق به، وبعد إعادة اكتشافه والاحتفاء به وتكريم صاحبه مدكور ثابت، يصلح أن يكون درسًا فى فن السينما، يعرِّف المتوجهين إليها على تفاصيل دقيقة فى هذا الفن، بدءًا من قدرته على اختيار الأسلوب الذى يناسب مادته القصصية، التى تم اختيارها أساسًا لأنها تملك كثيرًا من احتمالات التوسيع والتصرف، حتى انطلاقه من هذه المادة إلى التعميم الذى يعطى العمل الفنى صفته التنويرية، ويجعل منه عملاً قابلاً للبقاء، مهما كانت المعوقات التى قد تحول دون ذلك فى البداية.

وربما كانت الحرفية العالية والمتشابكة التى يتميز بها الشكل الفنى للفيلم، من الأسباب الأساسية التى وضعته فى موقف المواجهة، فى موضوع التقبل والانتشار منذ البداية، لأنها صفة تثير العداء، ويصعب الوصول إليها فى ظل السائد والمتكرر، وقد يصعب تقبلها من قبل الذين تصدمهم صعوبة فك رموزها، ويصعب عليهم فك هذه الرموز، بواسطة الأدوات النقدية المتاحة فى حينه، فى هذا المجال، رغم أن الفيلم أنتج – مع غيره فى الشريط الذى يضم ثلاث حكايات لمخرجين شباب- تحت شعار السينما الجديدة، وهى السينما التى كان من المفروض أن تجتذب المهتمين بها، حتى يخلقوا النقد الذى يخصها، والذى يفترض ألا يتناول الفيلم غير التقليدى، بطريقة تقليدية.

ولعل من حس حظ عشاق السينما الجيدة أن هذا الفيلم لم يغب فى النسيان إلى الأبد، وأن إعادة اكتشافه قد تمت بعد ثلاثين عامًا من إنتاجه، وهى فترة لم تقلص شيئًا من الجدة التى يتصف بها، ولا من قيمته الفنية العالية، التى ستجد صداها عند كل من يقدر الجهد الخلاق، ويفرح عندما يكتشف أن فى وطنه إنتاجًا سينمائيًا يملأ العين والقلب، كما يملأ الفكر تأملا إلى جانب ذلك، خاصة فى زمن الانكفاء والاحتكار، الذى تمر به السينما العربية فى مرحلتها الحالية الحرجة.





الصورة وأخواتها

بقلم
رمضان سليم
(ليبيا)

أذكر أنى شاهدت هذا الشريط منذ سنوات طويلة، ربما فى أوان عروضه الأولى، ولم يعلق يومئذ منه فى ذهنى إلا فكرة البحث والتجريب، ومحاولة تقديم سينما مختلفة، والتى خطاها المخرج، وأشار إلى ذلك أكثر من مهتم بالسينما.

ومن الطبيعى أن تكون الأمور فى أوانها على ذلك النحو الذى طرحت به، ففى بدايات السبعينيات، وربما قبل ذلك، استفحلت رغبة التجديد عند كثير من الشباب، وبشكل متباين، لتقديم ما هو مختلف. ومع أن الظاهرة عالمية، إلا أن لكل مجتمع خصوصياته، ومن ثم كانت بعض ظواهر التجديد فى السينما المصرية متسقة مع ذلك، فأفرزت بعض الإنتاجات السينمائية فى مصر، أشرطة لها علاقة بالتجديد وأحيانا بالتجريب.

ومن جانب آخر، فإن موضوع الشريط -قيد الدراسة- يتصل بشكل أو بآخر بالواقع السياسى الاجتماعى المعيش محليا، مع توافر بعض الانعكاسات العالمية. إنه استمرار لما يمكن تسميته بالواقعية، باعتبارها أسلوبًا فى التناول والتحليل، بصرف النظر عن درجة الالتفاف حول هذه الواقعية أو درجة الاستفادة منها، أو تطبيقها حسب الاختيارات التى أفرزتها بعض الظواهر الأساسية فى العالم المرتبطة بهذه الواقعية.

لم يبق -إذن- فى الذاكرة من هذا الشريط -صورة- سوى أنه كان محاولة فى التجريب، حتى إنه اعتبر من أشهر الأشرطة فى هذا السياق، على اعتبار أن الإنتاج السينمائى العربى كان وما زال خلوا من اتجاه واضح يضع التجريب ضمن أساسياته الرئيسة.

وهنا لا نقصد بالطبع، أن يكون للتجريب المقصود أية دلالة فكرية أو فلسفية يستند إليها، ولكننا نعنى به مجرد استخدام الشكل الفنى المعتمد على تكسير المعالجة والسياق الدرامى، وخلق تتابع سردى يؤدى دائمًا إلى احتمالات جديدة لم يستدل عليها وفق التدفق الطبيعى للأحداث.

ومن الطبيعى أن يأتى شريط "صورة" ضمن إطار إنتاجى معين، وهذا واضح بالطبع، لأن الشريط من إنتاج القطاع العام فى مصر، ويمكن اعتباره من الفرص القليلة التى أتيحت للشباب، بقصد العمل أولاً- لأن تجربة إنتاج ثلاثة أفلام قصيرة فى شريط يعرض كاملاً، قد تكررت أكثر من مرة- وبقصد إتاحة الفرصة لتقديم ما هو مختلف، حيث لا يمكن للقطاع الخاص أن يجازف بذلك.

لذا جاء هذا الشريط -صورة للمخرج مدكور ثابت- أحد ثلاثة أشرطة قصيرة، عرضت متكاملة فى شريط واحد بعنوان "صور ممنوعة"، وهذه الأشرطة هى: "ممنوع"، "كان"، "صورة" .

هل من الضرورى أن نربط الشريط بالواقع الاجتماعى اللصيق به؟ وهل من الضرورى أيضًا أن نفسر الشريط بالوقائع السياسية والاجتماعية المقترنة به، ووفق معطياتها؟

مع أننا لا نقترح أن يكون الربط آليًا بين السينما والواقع، إلا أنه يكون من الطبيعى أن يسير الأمر على هذا النحو، لأن الشريط له صبغة واقعية، وخصوصيته هذه تقودنا إلى نوعية من التفسير تتناسب معه، بحيث يمكن استخدامها لاستنطاق الشريط، بمعنى البحث عن علاقة "الصورة" بموضوعات ودلالات رموزها، والمحتوى الاجتماعى والسياسى الذى تكشف عنه.

ومن جانب آخر، لا بد لنا أن نشير إلى أن الشريط من النوع الروائى القصير، ومن ثم، فإن له وضعية خاصة، لأنه يحاول أن يكون غائيا، ويفترض أن يكون كذلك، بمعنى أنه يسعى للوصول إلى غايته عبر أقرب الطرق وأقصرها بحكم زمن الشريط القصير، لذا لا يسمح بالتوسع الجزئى فى التفاصيل، ولكن يقع

الاختيار بصفة رئيسة على المشاهد التى تخدم الغرض الفنى أو الدرامى فعليًا، وبشكل مباشر ومختصر وسريع.

ومع أن الأمر لا يكون كذلك فى بعض الأحيان، إلا أنه تصور عام، تحققت بعض سماته فى هذا الشريط "صورة"، ولكنها لم تتحقق بصورة شاملة بسبب الإطالة التى ربما كان لها ما يبررها لتعميق الرمز وإيضاح الدلالات.

ومع ذلك، وإذا تحدثنا عن موضوع الشريط من خلال الحدث نفسه، فيمكننا أن نشعر أيضًا، باعتبارنا مشاهدين، بعدم الإطالة، حيث من الممكن أن يتم تقديم مساحة زمنية أطول، إذا افترضنا أن هناك نماذج أخرى لصورة الفتاة القتيلة، لكن هذا بالطبع يؤدى إلى إلغاء المعالجة بشكلها الذى طرحت به، والاتجاه بها نحو مسار آخر.

إن مشاهدة الشريط تنطلق مما قدمه الشريط نفسه، وقراءته تبنى على هذا الأساس، وليس من منطلق ما يتفرض أن يقدم، ولهذا يمكننا أن نقسم أحداث الشريط إلى عدد من الحلقات المتداخلة، وأهم هذه الحلقات هى الأخيرة، والتى تم التعبير عنها بالمشاهد التى اختتم بها الشريط أحداثه. إن النهاية، وفى هذا النوع من الشريط، فى نهاية أحداثه، ملخصًا لمحتواه، أو لنقل ختامًا لما يود الإفصاح عنه أو تسريبه. وحتى إذا افترضنا أن ذلك ليس قاعدة ثابتة، فإن المشهد الأخير، وأحيانا المشاهد الأخيرة، يبقى دائمًا أقرب إلى لحظات الوداع التى تسبق موت أحداث الشريط، ونحن هنا مع أن يستغل كاتب السيناريو أو مخرجه تلك المساحة التى تبقى فى ذهن المشاهد، ليقدم فيها أقوى ما عنده، معبرا بالطبع عن أحداث الشريط.

وحيث إننى أعتبر أن قراءة الشريط تنطلق من نهايته، وأن هذه الطريقة هى الأنسب، ولا سيما بالنسبة إلى شريط درامى قصير، فإنه يمكن أن نطبق ذلك على هذا الشريط -صورة- بصرف النظر عن تجسيده فعليا لفكرة الذروة في الأحداث، أو عدم تجسيده لذلك، وفى جميع الأحوال، فإن الشريط يقرأ كاملا، ولكن منطلقات القراءة تختلف من طريقة إلى أخرى.

إن أول ما يصادفنا فى هذا الشريط أنه يتضمن عدة نهايات، أى إنه يقول أشياء كثيرة، فلا يمكن أن تقبض على نهاية واحدة معلنة.

ولكن النهاية الفعلية تتضمن مشهدا بلقطات عامة وموسعة كحفل راقص، يعبر فيه الجمع بالرقص عن وجهه نظرهم بشكل تلقائى وواضح.

ومع أن المشهد لم يتضمن لقطات متوسطة أو قريبة تكشف عن الشخصيات أو النماذج المشاركة فى حفلة الرقص الجماعية، إلا أن المحتوى يدلنا على مشاركة الجميع تقريبًا.

إن الرقص هنا لا يعبر عن الفرح، ولكنه يكشف عن حالة من اللامبالاة، أو لنقل حالة من عدم الاكتراث تنسحب بالضرورة على الأحداث السابقة.

ومن داخل إطار المشهد نفسه، تبرز صورة إحدى الشخصيات وهى تضحك بشكل عشوائى. ولقد اختار الشريط أن يكون هذا الضاحك هو "محمود المليجى"، وأكاد أشعر هنا بأنه الممثل وليس الشخصية التى جسدها فى الشريط؛ صاحب المصنع، الذى أسهم وشارك فى مصير البطلة المحتوم.

إن الضحك المصطنع هنا، والمتداخل مع الرقص الجماعى والموسيقى الصاخبة، يلغى كل المحاولات السابقة الجادة والخاصة، بالكشف عن أسباب ودوافع جريمة القتل التى بدأ بها الشريط.

إن الشريط يكشف لنا أيضًا، أن كل ما تم تقديمه ليس إلا حالة عارضة، بدليل أن الكل يلهو فى النهاية، وكأن شيئًا لم يكن، مع أن الجميع لهم علاقة بالجريمة، ومشاركون فيها بشكل أو بآخر.

بالطبع لا نريد أن نلخص الشريط فى جملة واحدة، حتى إذا كانت هذه الكلمة معبرة فعليًا عن الأحداث، كما أن من الصعب تلخيص الشريط فى مشهد واحد، حتى إذا كان هذا المشهد مشهدًا رئيسًا أو مركزيا. إن هناك دائمًا، حالة سردية متقطعة ومنفصلة يعبر عنها الشريط، مهما كانت درجة النجاح فى التنفيذ.

والأمر لا شك واضح فى شريط "صورة"، حيث تفرض الفكرة نفسها على الموضوع، بحيث نراها أحيانا معلقة فى الهواء، فالمشاهد دائمًا مطالب بالنظر إلى أعلى، وليس إلى المستوى الأول للعرض السينمائى.

إن حالة العبث التى تم التعبير عنها بصورة مخففة، تكشف عن وجه من أوجه اللامبالاة، تجاه مصير فتاة معينة، يمكن أن نسميها "شلبية أو سميرة أو فكيهة أو فافى"، أو غير ذلك من الأسماء.

إن تعدد الأسماء، وكما أصر عليه الشريط باستفاضة وتوسع، استخدم ليعبر

عن التنقلات المكانية، وما يتبعها من عرض للفئات والطبقات الاجتماعية المتعددة التى ارتبطت بالفتاة القتيلة، ومن ثم فقد كانت الأسماء مجرد نماذج مثلى، وكانت الفتاة مجرد رمز يتحرك على أرض الواقع بصعوبة بالغة.

ومن جانب آخر عَبَّرَ الرقص الجماعى العشوائى فى آخر مشاهد الشريط، وكذلك الضحك العابث، عن استمرارية مقصودة تدعم تنفيذ جرائم القتل، التى قد وقعت سلفًا، بقصد واضح، وأشكال مختلفة، فعلية أو غير فعلية، ويبقى "يوسف المجرم الحقيقى"، مجرد شخص وليس نموذجًا، احتفظ به الشريط ليؤكد حضور الباعث الحقيقى للجريمة - وهو باعث "الحب" وحده- وبالطبع يحتفظ الشريط - رغم الطابع التجريبى - بمحور القصة كما كتبها نجيب محفوظ، باعتبار أن الرمز فيها خفيف، يمكن أن يستنتج بالتأويل فقط، حيث ليس من الصعب فعليًا تصور أن فتاة تهرب من قريتها المحافظة إلى القاهرة، حيث التحرر واللهو والتهور أحيانا، وهو المفهوم المسيطر على الطبقات الوسطى فى نظرتهم إلى العلاقة بين القرية والمدينة، لتجد الفتاة نفسها كالعادة فى أوحال المدينة، وهى تموت على يد أحد عشاقها عندما يجدها تبيع نفسها للجميع ولا تريد أن تختار شيئًا واحدًا، مع أنها وصلت إلى مرتبة عالية من الغنى، ولكن على حساب نفسها.

إن العاشق هنا يريدها أن تسير فى خط معين أرداه لها، فالحب كان هو الباعث عن القتل.

يستخدم الشريط أسلوب التحقيق الصحفى البوليسى، لتوضيح مسار الأحداث، كذلك يعمل على إيقاف الرد بشكل مؤقت، لكسر تدفق الحدث بشكل تلقائى وطبيعى، مع الإيهام دائمًا بأن هناك قضية مطروحة للنقاش، وليس فقط أن يحكى الشريط مجرد حكاية.

وبالطبع لا نريد هنا أن نناقش فعالية هذه الطريقة؛ لأنها تبقى دائمًا من اختيار المخرج الذى يتوخى هذا الأسلوب فى التقديم، مع أن المشاهد المعتاد مشاهدة الأشرطة، يجد فى هذا الأسلوب إرباكًا وتشويشًا لا ينسجم مع تلقائية السينما ومتعتها. إن من السهل جدًا إدراك المعنى الرمزى للشريط، فالفتاة لا يمكنها أن تكون مجرد فتاة عادية، قتلها عاشق، وادعى آخر قتلها، ثم ظهرت جثتها تحت سفح الهرم، لتصبح مادة للصحف، يقترن اسمها مع بعض الأحداث

الحربية الأخرى. لماذا؟ لأنها أكثر من صورة. إنها أولاً فكيهة الفتاة القروية التى فرت من قريتها واعتبرتها القرية فتاة مستهترة، فهى بالنسبة إلى أسرتها قد ماتت قبل أن تموت فعليا، لمجرد أن غادرت القرية، بكل أصالتها، وسلكت الطريق الصعب الملىء بالخداع والمظاهر المزينة التى تحتوى عليها المدينة، وعلى حد تعبير الأب، فإن الفتاة قد ماتت قبل موتها منذ ثلاث سنين، وتم دفنها مع أن النعش كان خاليًا من جثمانها.

هذا هو الرمز الذى يتسرب من الشريط، فقد سارت الفتاة نحو الهزيمة، وكانت البداية لمقتلها الحقيقى.

إن مشاهد العودة إلى أصول "فكيهة" جاءت متأخرة فى العرض، لأن مكان هذه المشاهد بداية الحدث، ولكن كما قلنا يسعى الشريط بكل جهد إلى تكسير تسلسل الحدث التلقائى، ولا يعدم أية وسيلة تحقق له هذا الهدف.

الصورة الأخرى للنموذج نفسه هى "شلبية"، وهى الخادمة التى تعمل فى بيت عائلة متوسطة الدخل، وترتبط بعلاقة غير شرعية بصاحب البيت الموظف فى الأرشيف -معيار اجتماعى وظيفى ثقافى- وهى هنا مستغلة جسديا- عن طيب خاطر. ورغم هذا السلوك الذى يعتبر شائنًا اجتماعيًا، إلا أن الجميع يحب هذه الفتاة، ولا سيما عندما يتم التعبير عن ذلك الحب بواسطة "طفلة" اختارها الشريط لخلق مزيج من التعاطف البرىء والصدق فى إبراز النيات.

الصورة التالية المرتبطة بالنموذج، هى لفتاة عاملة تدعى "سميرة"، عملت فى مصنع قطاع خاص -دلالة اجتماعية وطبقية- ولكن هذه الفئة تستغلها أيضًا، من خلال علاقة الفتاة بصاحب المصنع، الحاج محمود، الذى يرغمها على إجراء عملية إجهاض، لأنه لا يرغب فى الزواج بها.

ومع أن الشريط يظهر صاحب المصنع فى صورة جيدة نسبيًا، إلا أنه فعليًا يطردها من العمل، ويكتفى فقط ببعض التعبيرات المتناقضة التى يتفوه بها لتلميع مواقفه المتردية.

الصورة الأخيرة للنموذج هى "فافى"، الفتاة التى يستغلها بعض السماسرة ورجال الأعمال فى القيام بدور وسيطة وأداة لهو وتسلية لتسهيل العمليات والصفقات المشبوهة.

ومرة أخرى يبرز اسم "جلاد معين"، وهذه المرة كان "حسونة المغربى"، الذى ينظم حفلات مفتوحة لبعض المسئولين ورجال الأعمال، ويستغل الفتيات فى تحقيق المكاسب المادية من هذه الحفلات.

إنها فئة أخرى يختارها الشريط لتعمل على استغلال الفتاة، فبعد المسئولين من الدولة بمعناها الرسمى -التقليدى والقديم- من خلال رمز موظف الأرشيف، أتى القطاع الخاص، ثم رجال الاعمال.

ومن الصور الأخرى التى اكتفى الشريط بإبرازها من بعيد، صورة المليونيرة القتيلة تحت سفح الهرم، وهى صورة تؤكد مسيرة "فكيهة" التى تدرجت من العمل بالأمكنة الشعبية فى بداياتها الأولى إلى أن تصل إلى مكانة اجتماعية كبيرة، رغم الجانب اللاأخلاقى، وبالشكل الذى يرفضه المجتمع، المتمثل فى الأسرة القروية نفسها وبلدتها الأصلية ، وكذلك بعض الأشخاص الذين تعلقوا بها، ومن ذلك القاتل الأصلى والقاتل الافتراضى.

إن الشريط يراهن على تقبل الجمهور لفكرة الفتاة الضحية التى يحاول الجميع استغلالها، ولكن هذا الاستغلال لم يتضح بشكل بارز، لأن هناك بواعث تحرك الفتاة وتدفعها نحو مزيد من التنازلات التى تقدمها مع كل مرحلة طبقية تنتقل إليها.

ليس بالضرورة أن يكون هناك تفسير متكامل ومحكم للشريط، ربما لأن الحالة لا تستدعى ذلك، والمشاهد لهذا السبب، ربما يخرج من حالة المشاهدة، وهو متذبذب الرأى، لأنه لم يتمكن من الوصول إلى نتيجة واضحة ومحددة.

وهذه الصعوبة لها علاقة بالطرح الفكرى أساسا، لأن الحس الشعبى كان واضحا فى الشريط، بمعنى عدم التوجه نحو محاولة ممارسة التعالى الفكرى فى هذا التجريب، ولجوء الشريط إلى الديكورات الشعبية، واستعراض الشوارع العامة، والاستعانة بالموسيقى الشعبية أو المحلية المعبرة عن الوسط الاجتماعى الشعبى، كل ذلك له دلالة واضحة فى اقتراب الشريط من الحس الواقعى.

لكن هذا لا يمنع أن الأسلوبية التى راهن عليها الشريط فى طريقة السرد من ناحية، والتلاعب موضوعيا وبصريا بالفكرة، قد سارت نحو المبالغة فى التجريب، لأن الهدف هو الإصرار على إقامة الحواجز بين المشاهد والشريط، بغرض محاصرة المتفرج بقضية معينة محددة، وليس القصد أن يتم سرد قصة

له. إن مشهد النهاية يرتبط بمشهد سابق له، وهو مشهد الحفلة المفتوحة التى ينظمهات "حسونة المغربى"، والذى يصر على الانتقام من أية فتاة تحاول الخروج عن مخططاته ولا تستجيب لضغوطه.

إن هذا المشهد، ومع أن خطه يبدو مشوشا، وعلى الأقل بالنسبة إلى من يستقبله، تظهر فيه بعض اللمحات الدالة على نوعية العلاقة التى ينبغى أن تتحقق لتأكيد وجهة النظر المقابلة، التى تقول بضرورة إبراز القوة فى مقابل العجز.

فى حفل "حسونة المغربى" تحاول إحدى الفتيات أن تكون الراقصة الأولى، ربما خلفا للقتيلة "فافى"، ولكنها لا تصل إلى ذلك، فى حين يستعرض الشريط رقصة أجنبية - فى مقابل رقصة شعبية - تؤكد روح القوة والانتقام من الخصوم.

يستعرض الشريط "رقصة سالومى" من خلال فتاة جديدة، لغرض إبراز الفرق بين الوضعين : **الوضع الأول** يمثل "فافى" الضعيفة التى قبلت بكل شىء، واستسلمت للجميع، موافقة على تقديم الحب للجميع.

والوضع الثانى يبرز الإيحاء بقصة "سالومى" التى رقصت لتنتقم، أو بدافع الانتقام، من خصومها اعتمادا على رغبة أمها. لذلك رقصت سالومى أمام "هيرود" لكى يمكنها من رأس "يوحنا المعمدان" ثمنا لهذه الرقصة، وهذا ما تحقق فعليا، فى حين أن العكس تماما هو ما تحقق بالنسبة إلى الفتاة الأخرى النموذج فى إحدى صورها :

- إن سالومى كما أبرزها الشريط تعبر عن رغبة فى البحث عن القوة.

- إن سالومى برقصتها التى قدمها الشريط، هى صورة متناقضة مع الفتاة ذات الصور المتعددة، والتى فى النهاية تعبر عن صورة واحدة، هى صورة الضحية.

- إن سالومى هى النقيض المطلوب، وهى الجلاد، الذى تدعو إليه الحاجة، وكما تدل على ذلك النهاية أيضا.

قلنا إن الأسلوب البوليسى الصحفى، كان إحدى طرائق السرد. ولاعتماد حالة من اختلاف وجهات النظر، فقد اختلق الشريط ثنائية يحكمها صراع طبيعى،

وقد ساعدت هذه الثنائية على منح الشريط بعض الحيوية **(ماجدة - رشاد)** وهى ثنائية **الرجل / المرأة**. إن المرأة تجرى وراء جريمة قتل مليونيرة باعتبارها جسدًا مفردا، وربما مواطنة من لحم ودم. أما الرجل فهو يرى أن القضية تتجاوز ذلك، لأن هناك جرائم كبيرة يمتلئ العالم بها، وهى أكثر أهمية من مجرد مقتل امرأة أسهمت هى نفسها فى جريمة القتل.

إن ثنائية الخاص / العام، أو الأنثى / الذكر، أو الحقيقة / الرمز هى ما نراه منذ بداية الشريط، مع أن مشهد البداية الفعلى هو انعكاس لمشهد النهاية، ونقصد بذلك الرقص الجماعى الذى نعتبره مدخلا، وفى الوقت نفسه حالة خروج، أو ربما تحديد موقف.

أما الشريط بصفته الكلية فهو يناور على فكرة الرمز، ويلجأ إلى الترميز الواضح ، وفى هذا السياق، من السهل أن نقول بأن الفتاة ترمز إلى الوطن الذى قتله الجميع، وربما تصرح الصحيفة المحمولة فى اليد دائما بذلك، فالحادثة مقترنة بنكسة ١٩٦٧ .

أما الجنازة الخادعة والنعش الفارغ فهما يرمزان إلى أن هناك وقائع يمكنها أن تأخذ إلى المصير نفسه، وهى وقائع دالة على أن القضية وما آلت إليه من عواقب كانت مرتهنة بالبدايات.

إن القاتل هو أكثر من شخص، مع أننا فعليا نحتاج إلى شخص واحد لنغلق ملف القضية، وهذا ما حدث فعلا.

هذا الشريط يصرح بالكثير، ولكن من وراء حجاب، ربما كان ذا نزعة واقعية، ولكنه يتناسب مع المشاهد العادى، والذى يبدو أنه من الاعتبارات المهمة فى نظر المخرج، فرغم السرد المتشابك ومحاولة كسر الاعتيادى، إلا أن الشريط يمكن تقبله على مستوى الشخص العادى، ومن هنا يمكننا أن نلحظ المعادلة التى يسير عليها الشريط من حيث اقتراب الشكل- بمعنى طريقة التوصيف والعرض واستخدام الأدوات والوسائل- من الجمهور العادى، ومن جانب آخر التلاعب الفكرى والتجريب المخفى على مستوى المضمون، أو ما يمكن أن نسميه بتوجيه الخطاب السينمائى داخل الشريط نحو المشاهد الخاص. ومع أن هناك بعض الإطالة، والتى وجدت بسبب الرغبة فى توضيح وتفسير ما يطرحه الشريط، إذ

يمكن للمشاهد والأحداث أن تتوالى من أخوات الصورة التى يمكن أن تضاف- رغم ذلك فإن تضافر كل من النوعين: الشريط القصير والشريط الطويل فى انسجام موحد، يصل إلى المشاهد بكل يسر وسهولة.

ومن جانب آخر، فإن الشريط لم يقع فى محاولة اختيار ممثل معروف لقيادة الشريط، وتم الاكتفاء بعدد من الممثلين المساندين، ومن بينهم محمود ياسين فى بداياته، وكذلك الممثلة شهيرة، وكان الممثل محمود المليجى هو الممثل الأبرز.

والسبب فى ذلك يعود إلى أن هناك اختيارًا آخر راهن عليه المخرج، وهو حضور المخرج أولاً وأخيرا، وقد تجسد ذلك بواسطة طريقة السرد، وثانيا بظهور المخرج فى أكثر من مشهد، باعتبار أن الأحداث هى قبل كل شىء مجرد شريط، وهو تحطيم آخر للعلاقة الافتراضية التى يمكن أن تنشأ بين الجمهور والشريط.

نعود إلى مشهد الضحك المتواصل، والذى أنهى به المخرج شريطه، وهو مشهد يمثل بالإضافة إلى الطابع الساخر الذى يحمله، نهاية ليست حادة أو ميلودرامية، بمعنى أن العلاقة مع الأحداث والوقائع، قد انتقلت بانتقال الفتاة من القرية إلى المدينة، ولهذا ضاعت فيها، فهى ليست مؤهلة لذلك، ولا تستطيع الصمود أمام المدينة، بحكم عدم استعدادها، ومن ثم لم تجد ما تقدمه إلا الجسد فقط.

ومع أن الفتاة "شلبية" أو غيرها من الأسماء، قد صعدت طبقيا بالتعامل التدريجى مع كل فئات المجتمع، رغم ذلك فإن الأحداث التى تبرزها ليست مهمة، فقد اختفت واختفى حضورها، فلم يبرز لها حضور، وهذا ما يدفع المستوى المطلوب للرمز البعيد عن التجسيد الفعلى.

إن "فكيهة" إذن حاضرة وغائبة فى الوقت نفسه، وهى إن قتلت فى وقت وزمن محددين، فإن المكان ليس مهما. كذلك الأمر بالنسبة إلى شخصية القاتل، لأن الجميع اتفقوا على قتلها، مع أنها أقرب إلى نموذج "المومس الفاضلة"، وربما من وجهة نظر خاصة لا تستحق القتل. إن المكان كما قلنا ظل مجرد إطار خارجى للتعبير عن الفئات أو الطبقات، وهو لا يختلف عن التعليق - التداخلات الخارجية من حين إلى آخر- كما يمكن تشبيهه بالصحيفة التى تظهر فى أكثر من مشهد لربط القضية العامة بالخاصة. إنه يمثل رأيا خارجيا!

بل يمكننا القول إن المكان قد اتسع أكثر من اللازم بنقلاته من موقع إلى آخر، مع افتراض وجود بعض الأحداث غير الدالة والجزئية فى الشريط. ولكن هذا الإسهاب كان وراءه دافع حاد، وهو التجريب الذى لا حدود له بكل قصد وإرادة مع سبق الإصرار، حتى إن تجريب الحدث صار لازمة ضرورية مع كل تجدد فى سيرورته.

إن التجريب قذف الشريط بعدد من التداخلات الخارجية، أولها ذلك التقديم الخارجى الذى يقول: **"إلى الكلمة اليائسة.. الصدق"، إلى الأنا التى صنعت هذا الفيلم، أهدى هذه التجربة المتواضعة"**. ولعل فى هذه العبارة ما يدل على مفهوم التجربة التى تدخل فيها الأنا مع الواقع والمجتمع والأحداث السياسية والاجتماعية المرتهنة بمرحلة معينة ربما تجىء بعد حرب ١٩٧٦ .

ومع أن التجريب كثيرا ما يفيد المطلق، فإن الشريط قد عمل منذ البداية على ربط التجربة بالواقع، وربط القضية العامة بالقضية الخاصة، ومد يد الاتهام إلى الأشخاص والأفراد والمجتمع عموما، وهى الدائرة التى طوقت الفتاة فقتلتها.

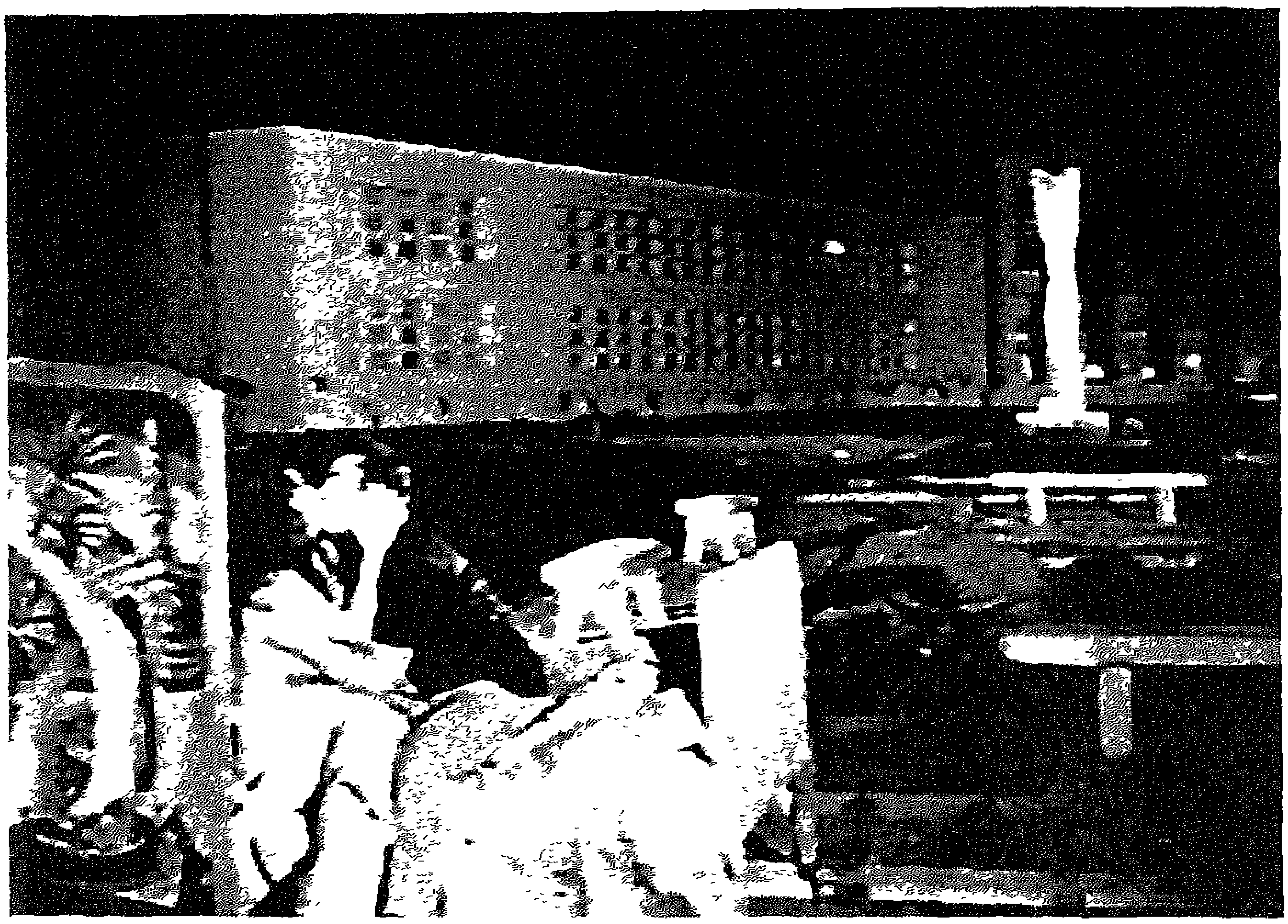
ليست هناك ضرورة للمضى بعيدا غوصا فى البحث عن مدلولات معينة لتفصيل قصة الجريمة وخلفيتها، إذ يحثنا الشريط على الاكتفاء بالمدلول العام للرمز المطروح، وهو رمز الفتاة، فمن الصعب تصور أن القاتل "عبد الله"، مثل "يوسف" أو غيره، رمز معين، وهو ما ينطبق على باقى القتلة.

ومن جانب آخر، لا شك أن الحوار لم يخدم مثالية الرمز، وقد أسهم فى عدم ثبات معين لمفردات الرمز.

وبالطبع فإن اقتران الوطن بالمرأة باعتبارها ترمز إليه، من الاختيارات الأدبية التى برزت فى أكثر من عمل أدبى وفنى، ولقد عرفت السينما العربية محاولات فى ذلك الإطار مختلفة المستوى والنظرة، ولكن الشريط "صورة" هنا سكب على الرمز غير المثالى نموذجية مبالغا فيها، ولم يشعر المشاهد بأن الفتاة هى من لحم ودم بقدر ما هى فكرة متعالية اجتمعت كل أدوات التجريب لصنعها.

لقد تحول هذا الشريط من مجرد حدث درامى إلى قضية ذات دلالات متشابكة، ذات طابع حوارى وفكرى له مرجعيته الاجتماعية والسياسية.

إن الشريط يتطلع نحو طرح الأسئلة، ويميل إلى إزعاج الجمهور، ولكن من غير أن يرهن تفاصيله فى عملية التعالى المباشر وغير المباشر، لأن الشريط اجتماعى شعبى، ويحتوى مضمونا.



شكرا لكل من تحمل هذا الفيلم حتى

النهاية

فيلم متفرد فى تاريخ السينما المصرية
كسر الإيهام عند مدكور ثابت
كمنهج لإخراج قصة "صورة" لنجيب محفوظ

بقلم
خالد الزودجالى
(مسقط)

فى فيلم "صورة" استطاع المخرج المبدع مدكور ثابت أن يصحبنا إلى عالمه السينمائى المبتكر والجديد باستخدامه منهج التغريب وكسر الإيهام، وتمكن بأدواته السينمائية أن يقدم لنا طريقة جديدة فى السرد السينمائى لم تعهدها السينما المصرية، وتكنيكا جديدًا ورؤية جديدة يرتبط فيها الشكل بالمضمون على نحو لا يمكن الفصل بينهما، حيث نجد الشكل يوحى بمضمون محدد، كما نجد المضمون يتكشف لنا من خلال تراكيب الشكل السينمائى نفسها .

ولكن - ومع الأسف الشديد - النقد السينمائى ظل غائبًا تمامًا عن هذه التجربة السينمائية المتفردة التى أنجزها مدكور ثابت فى نهاية الستينيات ، والتى كان من الممكن أن تثرى السينما والنقد السينمائي على حد سواء لو أنها كانت قد أخذت من الفكر السينمائي والمتخصصين فى السينما الاهتمام الذى تستحقه.

وليس من المقبول أن يقال إن منهج كسر الإيهام الدرامى الذى استخدمه المخرج كان هو السبب - بخروجه عن المألوف والسائد - فى تجاهل النقد

السينمائى للقيم الإبداعية السينمائية العالية التى حملها هذا الفيلم المتفرد؛ ذلك أنك حتى لو اعترضت على منهج كسر الإيهام الذى استخدمه المخرج، فإنك لا تستطيع أن تتجاهل ما تضمنه الفيلم من تكنيك عال، وجماليات رفيعة، وتكوينات سينمائية مبتكرة، وأسلوب فنى خاص فى تحريك طاقات التمثيل وحركة الكاميرا . ذلك أنه حتى فى حدود هذه النواحى الحرفية فى إبداع الفيلم السينمائى يظل فيلم "صورة" لمدكور ثابت فيلمًا متميزًا رفيع المستوى، جديرًا بأن يتبوأ مكانة خاصة بجوار الأفلام المتميزة لمخرجين محترفين كبار مثل يوسف شاهين وصلاح أبو سيف ..

وفيما يلى سوف نقدم تحليلاً للفيلم وعناصره البنائية الرئيسية، ثم نعقب بتناول العلاقة بين المنهج النظرى والتجريبى الكاسر للإيهام فى الفيلم والأصول النظرية الفنية (الجمالية والتعليمية) لدى الرواد الأوروبيين لنظرية كسر الإيهام ، وإجراء مقارنة بين منهج إخراج مدكور ثابت لفيلم "صورة" ومنهج المخرج الفرنسى جون لوك جودار فى إخراج أفلامه الكاسرة للإيهام .

إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة"

الفكرة الأساسية للفيلم:

الفكرة الأساسية لفيلم "صورة" هى البحث عن القاتل فى جريمة قتل غامضة لفتاة مجهولة من خلال الشخصيات التى تعاملت مع القتيلة المفترضة من خلال التحريات البوليسية.

وللوهلة الأولى نظن أننا أمام موضوع سينمائى يتطلب فنيًا استخدام وسائل إثارة الغموض والتشويق والإيهام الدرامى التام لضمان تحقيق أقصى إثارة .

ولكن على العكس من ذلك، وعلى العكس من التقاليد والأساليب السينمائية لتناول مثل هذا الموضوع ، وبالرغم من بقاء الفكرة الرئيسية غامضة ، إلا أننا لو تتبعنا بناء هذا الفيلم سنجد أن المخرج انقلب على الأسلوب التقليدى والمتوقع، ولم يستخدم الإيهام من أجل تحقيق اندماج المشاهد مع الأحداث ، بل على النقيض من ذلك، استخدم المخرج منهج كسر الإيهام مقتفيًا أثر المدرسة البريختية فى المسرح والسينما ، متبعًا طريقًا مماثلا للطريق الذى مضى عليه جون لوك جودار - أحد أكبر مخرجى السينما الفرنسية المجددة - فى تمرده على البناء التقليدى .

وربما كان من الأفضل لنا بدلاً من الشروع فى عرض أحداث الفيلم وقصته، أن نتتبع ونرصد المنهج البريختى فى كسر الإيهام كما تحقق فى بناء الفيلم، كى نتابع فيما بعد رصد الصلات بين الأسلوب التجريبى المتفرد والرائد فى مصر كما تحقق فى هذا الفيلم بالأساليب الطليعية الجديدة التى تبوأ ريادتها مايرهولد وبسكاتور وبريخت وغيرهم، وكذلك رواد السينما السوفيتية مثل أيزنشتين وميدفيدكين، والتمثيل الإيمائى لشارلى شابلن فى السينما الأمريكية.

وسائل إبداعية لكسر الإيهام فى بناء فيلم "صورة"

لو رجعنا إلى الفيلم لوجدنا مذكور ثابت قد أكد هذه المدرسة منذ بداية الفيلم، وطول الربع الأول بشكل كبير، ونجح فى الحيلولة بين المشاهد وبين الاندماج التام فى أية لحظة من تلك اللحظات البنائية فى مقدمة الفيلم .

وعلى سبيل المثال : فى المشهد الأول، حيث نرى "سلولويد" لصورة فتاة تتغير إلى صورة فوتوغرافية تكشف أنها مقتولة، وكذلك يتم فرج أحداث من يمين الكادر وشماله لبناء الفيلم بطريقة غير اعتيادية. ومع أنها غير متسلسلة بطريقة تقليدية، إلا أنها منطقية فى الوقت نفسه، غير أنها تكتسب منطقيتها من خلال تكاملها، ومن خلال إثارة التفكير فى العلاقة بين أجزاء الصورة.

كذلك مشهد الولد والبنت وهما يرقصان فى الشارع على موسيقى شهرزاد، ويقبل كل منهما الآخر، فالمكان هنا غير واقعى، ولا يتسق مع سلوك الأشخاص والأحداث، وخاصة وجود السرير ... لكنها كانت مقدمة مفتوحة لإثارة التفكير حول تلك القبضة التى دخلت ممسكة بالسكين فى الكادر لتتخلص من الفتاة . ثم تتسلسل الأحداث للوصول إلى شخصية القاتل، تلك الأحداث التى يقطعها ظهور شخصيتى محمود ياسين وشهيرة اللتين تكسران الإيهام، وتعطلان الإثارة الدرامية فى توجههما المباشر إلى الحوار مع الكاميرا والجمهور، ثم قطع حاد للتسلسل بصوت صرخة .

كذلك إيقاع اليد التى تسمر مسمارًا كبيرًا، والصوت الذى يستمر على مشهد الشارع حيث النحت والتمثال، فإن هذا كله يسمى "أفان تتر" حاول المخرج الاستفادة منه لتقديم الجريمة.

وتنزل التترات ...

أما المشهدان التاليان فقد أراد المخرج أن يجمع من خلالهما شخصية الصحفى محمود ياسين وشهيرة، واستخدم المونتاج فى كسر الإيهام، حيث إننا تارة نجدهما فى حزن وقرف، وتارة أخرى فى فرح وقبلات . وقبل نهاية المشهد الأخير الذى أطال به وهما يقبل كل منهما الآخر، أدخل المخرج صوت الطائرة لإعادة كسر الإيهام، ولكن بطريقة مختلفة، ولينقل اهتمام المشاهد إلى فضاء درامى آخر من خلال صوت الطائرة (لاحظ أنه تم إخراج الفيلم خلال مرحلة حرب الاستنزاف) .

- كذلك مشهد محمود ياسين وهو يطالب المخرج بعرض وجهة نظره الخاصة تمردًا على وجهة نظر صانع الفيلم .

- ومشهد آخر غريب فى التكوين تم فيه كسر الإيهام عن طريق مجموعة من السيارات تقف بطريقة مفاجئة ويتم التصوير الفوتوغرافى للقتيلة.

- أما المشهد الفلسفى الذى يتم بين شهيرة والضابط حول : "مَن المهم، القتيلة أم القاتل ؟"، فهنا يكسر محمود ياسين هذا الاندماج مع المخرج مع أنه يدير رأسه، وبدلاً من أن ينظر نحو الكاميرا فإنه ينظر أمامه .

- بعد هذه المقدمة الطويلة يتقدم مخرج الفيلم بالاعتذار، ويشير إلى بداية الفيلم حسب سرد قصه ....وفى هذه الأثناء نسمع صوت الإذاعة فى بحث عن القاتل . لكن الصورة التى تظهر هى تمثال لأحد الزعماء المصريين ... وتدور الكاميرا ببراعة شديدة حول التمثال، وبتقنية عالية .

- ونرى بعدها دخول شخصيتين : محيى عبد العال ، ويوسف عبد العال . ثم تتابع تلك اللقطات الرائعة فى استخدامها والمتقنة، من خلال السيارة للبحث عن شخصية تفيد فى هذه القضية . لكن المخرج عمد أيضًا إلى كسر الإيهام، لكنه تم هذه المرة باستخدام صوت المخرج والفنيين ، فكان التسلسل المونتاجى لتلك اللقطات المتحركة رائعًا ومطلقًا طاقة تعبيرية جمالية عالية .

- وعند الكشف عن شخصية العجوز يدخل بائع الجرائد ويقترب منه ويسلمه الجريدة، فنرى نحن شخصية العجوز، فى حين يتعرف هو إلى شخصية القتيلة : "شلبية" .

- ثم نسمع صوته وهو يدلى بأقواله ، مجرد صوت فقط ، أما الصورة فلا

تقدم لنا إلا تأثره بما يسمع .. وهذه المفارقة بين الصوت والصورة كانت وسيلة المخرج هنا لكسر الإيهام .

- تسلسل الأحداث يقدمه لنا بعد ذلك وهو يذهب إلى بيته، حيث نعرف معلومات عن علاقته بشلبية (القتيلة المفترضة). ونسمع تلك المشاحنات بينه وبين زوجته، ونرى ابنته التى تظهر فى المشهد الآخر وهى تسرد حكاية شلبية بوجود محمود ياسين وشهيرة والضابط، وهم يتبعون بعضهم بعضًا فى إلقاء تعليقاتهم على الحادث. وقد اهتم المخرج هنا بجمالية التكوين، ووظف الإيحاء الدرامى لحركة اليد تحت الخد.

- ومن الخلف، ومن زاوية اختارها المخرج بعناية، نتعرف إلى محمود المليجى فى أول ظهور له وهو يقول : "سميرة ماتت"، فى حين نرى حركة الآلات إلى الداخل..

والمونتاج هنا قد نقلنا إلى شخص آخر ، ووضعنا أمام اسم آخر للقتيلة ليضيف بعدًا جديدًا لدلالات الضحية ودلالات الأحداث . وقد أوحى تكرار استخدام حركة الآلات بعلاقة جنسية بين محمود المليجى وسميرة ، وخاصة تلك اللقطات التى تتخلل مشهد محمود المليجى وهو يقبلها وهى على السرير، وقول محمود المليجى : "أنا السبب" .

- كذلك وظف المخرج مقاطع الحوار لتحقيق كسر الإيهام المقصود فى مواضع محددة، مثل جملة "أنت أنانى" فى مشهد ، ثم فى المشهد الآخر "كلكم أنانيين"، فالوسيلة الرابطة هنا بين المشهدين هى تماثل وتضاد الجملة الحوارية .

- كما استخدم المخرج المكان - وليس الحوار - كوسيلة لتحقيق دلالات مقصودة، مثل مشهد محمود المليجى وهو يدلى بأقواله ، فقد ربطه بالمكان الذى كان يجمعه بسميرة، فالصورة تقدم لنا غرفة النوم، فى حين أن الصوت المتزامن هو صوته وهو يدلى بأقواله فى مكان آخر وهو النيابة .

- كذلك المشهد الذى يقول فيه محمود المليجى بأنه سيعترف، ومن ثمة نرى أقدام رجل آخر ، والمتفرج يظن أنه قد ذهب ليعترف بجريمته، ولكن تظهر شخصية ثالثة ذات صلة بشخصية القتيلة وهى ذاهبة للاعتراف، لكنها لا تتحرك فى مكانها (مجلك سر) باستخدام المصعد الكهربائى (الأسانسير) .. وقبل نهاية المشهد يتراجع وحيد عزت عن اعترافه كى يواصل حياته .

- يقدم لنا المخرج أيضًا من خلال حفلة رأس السنة شخصية وحيد عزت بطريقة غير تقليدية، فنراه يتحكم فى الناس ويتسلط عليهم فى الحفل، ثم نفاجأ بوجود الضابط الذى يتلصص عليه، ثم يظهر محمود ياسين الصحفى جالسًا على الشجرة . وهنا نتعايش مع مشهد فنتازيا كامل حاول خلاله المخرج توظيف كل أدواته الفنية فى بناء إبداعى حافل بالدلالات، ولكن معاكس للبناء الدرامى التقليدى ودلالاته المعتادة . فى هذا الإطار نسمع محمود ياسين وهو يسخر من شخصية وحيد عزت المتسلطة بقوله : "طوبى لمن ملك الملكوت".

كما استخدم المخرج هنا أسلوب المفارقة بين الصوت والصورة لتحقيق الدلالات المقصودة .

- وتقديمه لشخصية راقصة الباليه فى ملابس نصف عارية يذكرنا بأسلوب جون لوك جودار الذى تناول قضية موضوع دعارة السيدات اللواتى يبعن أجسادهن .

- وفى الختام فإن المخرج أنهى فيلمه بكسر الإيهام كما أبداه، فنرى المخرج يتحرك راقصًا مبتهجًا ، وجميع العاملين والممثلين يبدون فرحتهم لإتمام الفيلم، وصوت ضحكات غير عادية من محمود المليجى لا نعرف أهى ضحكة ختام الحدوتة أم السخرية .

شخصيات الفيلم ومنهج المخرج

شخصية صاحبة "القتيلة" (فكيهة ، شلبية ، درية ، سميرة)، كل هذه الأسماء قدم بها المخرج شخصية وهمية ... كان يقصد بها رمزًا أكبر من مجرد شخصية فردية، فهل كان هذا الرمز هو جل الشباب أم المرأة بصفة عامة؟ فى الأحوال كلها فإن هذه الشخصية ليست شخصية واقعية؛ وإنما شخصية حاملة لدلالات، وهى تعطى نفسها من أجل شىء ما : المال ؟ .. الحرية؟ .. أهداف مطلقة؟! ..

ونحن نرى الشخصية صاحبة الصورة موضوعًا للرغبة من جانب عدة أشخاص رمزيين بدورهم، لكنها من جانبها لا تعبر عن حبها مع حبيبها الذى يتهدده الموت ، وكذلك مع محيى إسماعيل الذى يرفع عليها السكين ، ومع محمود المليجى الذى أحبها واغتصبها ، وهى موضوع للرغبة فى بيت الدعارة ، وكذلك من جانب العجوز المراهق . أما أهلها وعائلتها فإنهم يتمنون موتها، بل إنها ماتت

بالنسبة إليهم حتى قبل معرفتهم بخبر موتها (أى إنها بالنسبة إلى أهلها تتحول - فى الدراما - إلى فتاة ساقطة عارية يتبرءون منها) .

أما الشخصيات التى اتصلت بها : الحبيب - العجوز - محمود المليجى - سيدات بيت للدعارة - فهى شخصيات ترفض واقع تلك الغانية . وهم مستعدون للتضحية والاعتراف عدا شخصية وحيد عزت التهكمى الرأسمالى المتسلط ، وكذلك شخصية محيى إسماعيل الذى قطع وجهه الكادر بزاوية كاميرا ليعطى لموقفه دلالة أيدلوجية .

أما شخصيات محمود ياسين وشهيرة والضابط، فهم يبدون للوهلة الأولى وكأنهم أبطال الفيلم ، غير أن المخرج سرعان ما وضعهم على خط آخر هو خط المعلقين الخارجين على مجرى الأحداث، الذين ليست لهم أية علاقة بشخصيات القصة وأحداثها . فهم الذين يحطمون مجرى الأحداث، ويكسرون الإيهام الدرامى . وفى المشهد الأخير للحفلة نرى محمود ياسين يلبس طوقًا من الورد مثل الهالة الدائرية المسيحية التى تظهر على رأس القديس . وفى الوقت نفسه فهو ينطق بكلمات مقدسة أعطت طابعًا رمزيًا إضافيًا لطريقة التعليق على الأحداث .

الموسيقى

استخدم المخرج الموسيقى فى كثير من المشاهد، وفى بعضها استخدم الصمت لإحداث تأثير عدم الاندماج والتغريب ، وخاصة فى بداية الفيلم، حيث صاحبت المقدمة موسيقى شهرزاد المرتبطة بحكايات العشق، والحافلة بالمؤثرات الانفعالية الحسية، وذلك لكى يعرض لنا جريمة قتل على السرير فى الشارع .

أما فى مشهد حفلة رأس السنة فقد نجح فى استخدام الموسيقى وقطعاتها، كما استخدم الصمت ليقطع أو يحطم الإيهام بالواقع .

المونتاج

استخدم المخرج المونتاج كوسيلة رئيسية فى منهجه لكسر الإيهام عن طريق تفتيت المشاهد والمواقف الدرامية ، وتشير بصفة خاصة إلى استخدامه فى بداية الفيلم لمشهدين والقطع المونتاجى بينهما : (أ) : محمود ياسين وشهيرة فى قرف وتفكير .. (ب) الاثنان فى مشهد عاطفى وقبلات .

كذلك نشير إلى المشاهد التى استخدم فيها الصوت المفارق، أو الذى لا يعبر عن الصورة ، وكذلك مشهد الحفلة والقطع المونتاجى بين الحفلة ومحمود ياسين على الشجرة ... كذلك القطع المونتاجى لكسر الإيهام للدراما .

السيناريو

إن قيام الفيلم على أساس منهج كسر الإيهام يبدأ من مرحلة كتابة السيناريو. ونحن لسنا بصدد تحليل السيناريو المكتوب على الورق؛ وإنما نحلل الفيلم بعد أن تحول السيناريو المكتوب إلى شريط سينمائى مكتمل بالفعل . ومن البَدَهى أن النجاح الكبير للمخرج فى التوظيف الإبداعى لمنهج كسر الإيهام فى الفيلم ما كان له أن يتحقق بغير سيناريو إبداعى مكتوب .

التصوير

إن اختيار حركات الكاميرا الناجحة والصعبة، خاصة المتحركة، قد كسر فى كثير من الأحيان الاندماج مع الفيلم .. ونشير بوجه خاص إلى حركة الكاميرا حول التمثال (والصوت يعطى معنى آخر تمامًا) .

وبالنسبة إلى التكنولوجيا المتعددة المبتكرة لتشكيل الصورة السينمائية لإعطاء دلالات وتأثيرات محددة، فهى أكثر من أن تعد أو تحصر فى فيلم يعتمد على التكوينات فى المقام الأول لإعطاء الدلالات والتأثيرات فى إطار منهجه الكاسر للإيهام .

الديكور

كان من العلامات البارزة فى هذا الفيلم ، خاصة مشهد السرير فى الشارع ، والمشهد الخيالى الفنتازى لحفل رأس السنة غير المألوف ، واستخدام الستائر التى يتراقص بها المخرج كأنها فتاة تشاركه الرقص ، فى حين أن الدلالة هى أن المخرج يتراقص – أى يتلاعب – بأدواته ووسائطه الفنية .

مقارنات كسر الإيهام
بين جودار الفرنسى ومدكور ثابت المصرى

يمكن التأكيد أن مايرهولد هو الرائد الأول لنظرية كسر الإيهام فى الفنون الدرامية ، بل إن مايرهولد لم يكن تأثيره مقصورًا على السينما وحدها؛ وإنما

كان موجهًا إلى التفكير الإبداعى فى شتى الفنون، وهذا التوجه هو الذى نفذ إلى بريخت من خلال اتصاله بالفن السوفيتى فى العشرينيات، ولقائه أيزنشتين بصفة خاصة. وهنا نتذكر أن أفلام أيزنشتين الإضراب وأكتوبر إنما تطرح أمثلة كبرى لجماليات نشيطة فى كسر الإيهام، كان رد الفعل الرسمى لها هو الاستنكار بحجة الذاتية الشديدة الغالبة عليها . تمامًا مثلما كانت مسارح مايرهولد تغلق مرة تلو الأخرى عقابًا له على شروده عن طريق الإنتاج المسرحى المقبول ، كما صار جميع فنانى كسر الإيهام يحاربون بتهور يائس ضد البيروقراطية، مما أدى بهم إلى السجن ، ولم يبق غير بريخت الذى يمكن فهمه بوصفه الممثل الرائع لفلسفة كسر الإيهام .

إن تأثير بريخت فى جودار - الرائد الفرنسى السينمائى الكبير - جعل جودار يرفض العقائدية الجامدة، ويهتم بالإلحاح على الأسئلة أكثر من الأجوبة، وهذه الأسئلة ترتبط بطبيعة الحقيقة الجمالية، وطبيعة علاقة هذه الحقيقة بالمجتمع والقضايا الاجتماعية ، وكذلك وصف الفكرة العامة للإبداع الفنى على أنها نشاط اجتماعى، وأكد أن الفن يثير الذهن أكثر من كونه تأثيرًا انفعاليًا . وكان جودار يقدم معالجات سينمائية تنتمى إلى الجمالية البريختية، مثل نبذه المتزايد لعمق الميدان فى الصورة، والذى هو أصل تقنية الإيهام .

ولقد كان عمل جودار الريادى مصدر إلهام لعدد من السينمائيين، ونستطيع أن نقول إن صاحب فيلم صورة هو أحد المتأثرين بمذهب جودار فى أفلامه.

جان لوك جودار هو المخرج الفرنسى الذى نهج منهجه المخرج مدكور ثابت فى فيلمه . ونحن نعرف أن جودار مثل أيزنشتين، جاء إلى السينما لكى يحطمها ويصنع سينما جديدة، وهو نموذج للمثقف الذى رفض البرجوازية، ولم يقبل بالشيوعية فوجد نفسه فى عداد اللامنتمين، وهذا النمط من المثقفين فى أوروبا هو النمط الشائع بين جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية. ونحن نعرف أن جودار قد جمع بين الخيالى والتسجيلى ، بين التجريدى والواقعى .

وهذا ما نراه فى فيلم صورة للمخرج مدكور ثابت (ويقول جودار إن الأسلوب بالنسبة إليه هو كل ما يخرج من المضمون، والمضمون هو كل ما يدخل فى الأسلوب تمامًا من خارج الجسد الإنسانى وداخله، كلاهما معًا لا يمكن فصلهما)، ويقول جودار إنه يؤمن بالديالكتيك، وذلك منذ بداية حياته الفكرية...

وهناك ارتباط عميق بين فن السينما وبين الوجودية من حيث اهتمام كل منها بالواقع المادى المحسوس للإنسان. وقد بحث جودار عن هذا الارتباط فى أول أفلامه "على آخر نفس". إن أبطال جودار ليسوا شخصيات عائلية على حد تعبير رود، حيث لا أمهات ولا آباء ولا إخوة ولا أخوات، وربما بالمصادفة عم أو عمة ، وفى الحقيقة هذا ما تلمسته فى العلاقات بين شخصيات فيلم "صورة" إلى حد كبير .

ويقول جودار : "إننى أحلم بأن أصبح مديرًا للجريدة الإخبارية فى فرنسا، وإن أفلامى لا تعدو مجموعة من التقارير عن الموقف فى فرنسا ، وإذا كان الأمر كذلك فإن فيلم "كل شىء على ما يرام" هو أعظم تقرير للموقف فى فرنسا، فيه أصبح الذاتى والموضوعى شيئًا واحدًا، وكذلك الخيالى والتسجيلى، والواقعى والتجريدى، والاجتماعى والإنسانى". وفى فيلم "صورة" نجد أيضًا التوحد بين الموضوعى والذاتى ، بين حياة المجتمع وبين أفكار المخرج ، بين حكايات القاهرة فى فترة محددة ، وبين الزوايا المحددة التى أراد المخرج النظر من خلالها .

يقول روجر مانفل إنه فى "على آخر نفس" قد حرر الفيلم من كل مشهد تقليدى. والحقيقة أن جودار لم يحرر فيلمه هذا فحسب؛ وإنما حرر فن السينما ككل من السينما التقليدية. تستطيع أن تقول هنا إن فيلم "صورة" أيضًا حرر السينما عندما حرر نفسه من أى مشهد تقليدى .

وحقق جودار ومدكور ثابت فى أفلامهما على نحو قل أن يوجد له مثيل مفهوم سينما المؤلف، ومفهوم السينما الخالصة، وفى الوقت نفسه كلاهما يرتبط بالآخر ارتباطًا وثيقًا، مع الأخذ فى الحسبان أن هذا الفيلم هو التجربة الوحيدة بالنسبة إلى مدكور ثابت فى هذا المجال ، ولكنه يقارن بواقع مصريته أو عربيته ونضج فيلمه وتماسكه ومنهجيته الصارمة.

إن جودار قضى على الحدوتة تمامًا، وحتى على مشاهد الربط، ونراه فى "المرأة هى المرأة" كما نرى فيلم مدكور ثابت "صورة"، عندما يضطران إلى الربط بين هذه المشاهد إما نقدًا لوجودهما ذاته، وإما مشاهد مونتاج خيالية من كل لقطات الفيلم السابق. وإذا كان جودار هو أول من قضى على الحدوتة فى السينما، فهو أول من قضى على السيناريو، وجعل من الكاميرا قلمًا بكل معنى الكلمة. إنه لا يبدأ التصوير ومعه سيناريو كامل، أو حتى شبه كامل ، وإنما يكتب

فقط اللحظات المهمة من الفيلم على حد تعبيره ، ويترك أماكن التصوير توحى بالأفكار على حد تعبيره .

أيضًا ولا شك أن هذا المنهج فى الخلق هو الذى يدفعه إلى التدقيق فى اختيار المصور والممثل، وهو ما جعله يعمل مع مصور واحد فى الغالبية الساحقة من أفلامه، ومع عدد محدود من الممثلين فى هذه الأفلام ، وعامة، فن السينما عنده هو التعبير عن الواقع .

ومن ناحية أخرى نجد جودار يرفض الإضاءة حتى فى الفيلم الوحيد الذى صوره داخل الاستوديو وهو "المرأة هى المرأة" وبطريقة تسجيل الصوت، حيث نراه على العكس من مخرجى الواقعية الجديدة، ويرفض الدوبلاج تمامًا، بل يسجل الصوت على شريط واحد فقط ، وهذا نلمسه بوضوح أيضًا فى فيلم "صورة"، حيث عدم تزامن الصوت بالصورة فى بعض الأحيان، مع أن الصوت المسجل كله دوبلاج .

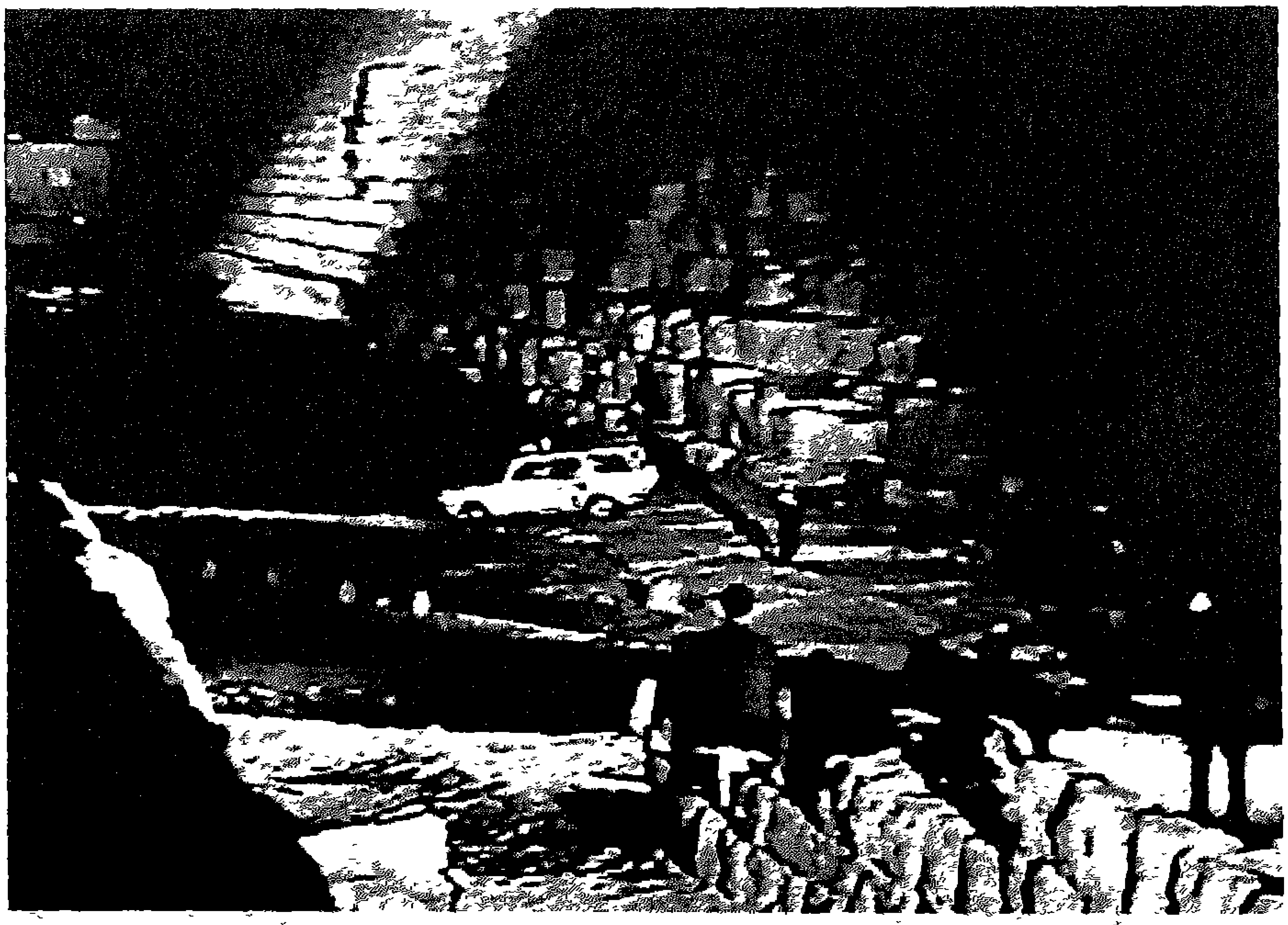
وربما كان جودار هو أول مخرج أفلام روائية طويلة يصور خارج الاستوديو دون أن يصنع مونتاجًا للأصوات ، تلك هى الأسس التى يقوم عليها أسلوب جودار الذى يجمع بين لامبير وميلين، والذى يتأثر بنظرية بريخت فى المسرح، ويحاول أن يخلق لها معادلاً فى السينما .

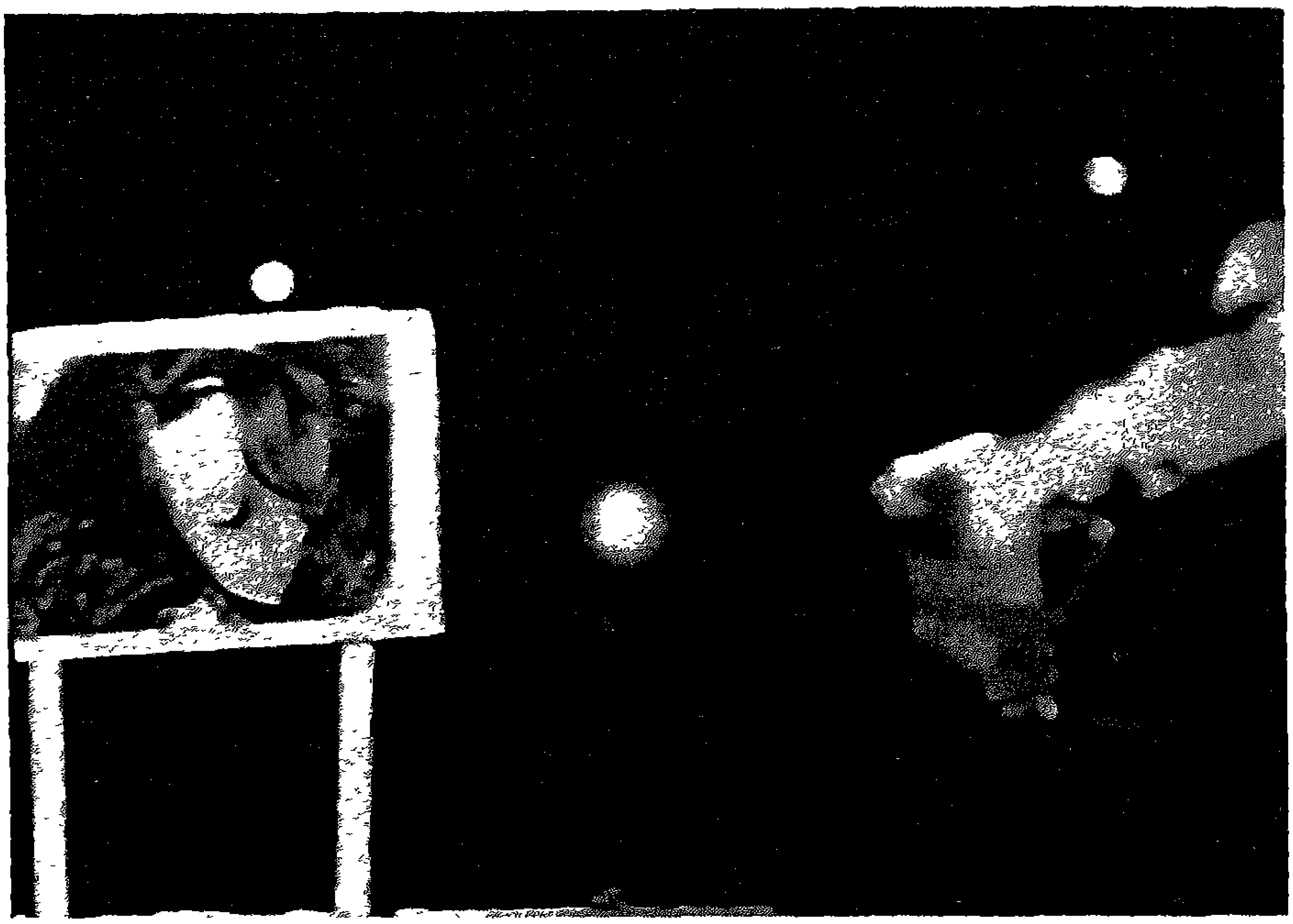
وجودار مثل بريخت، يرفض استلاب عقل المتفرج وإغراقه فى الدراما عن طريق التوجه إلى عواطفه فقط، ولذلك نراه شديد البرود رغم حيويته الفائقة .

وعلى حين يتخلق البرود من خلال تحطيم الإيهام بالواقع، تتخلق الحيوية من خلال التناقض بين الواقعى والخيالى، وبين الحركة والسكون، بل إن التناقض عند جودار هو المصدر الرئيسى للجمال فى فنه. ويحطم جودار الإيهام بالواقع من خلال البناء الدرامى الذى لا يقوم على الحدوتة كما أسلفنا من خلال استخدام شريط الصوت الذى يدخل فى صراع كامل مع شريط الصورة، حتى إنه لا يعنى بما يسمى فى حرفية السينما بالتزامن بين الصوت والصورة. والمنهج نفسه نراه بوضوح فى فيلم "صورة" .

ومن وسائل تحطيم الإيهام بالواقع عند جودار أيضًا حركة الكاميرا، فإلى جانب الاستخدام القصيدى لها يستخدمها أحيانًا ليؤكد أننا نشاهد فيلمًا فى دار العرض، وأن التناقض هو المصدر الرئيسى للجمال فى فن جودار. والوسيلة

إلى خلق التناقض فى الإيقاع، أو طريقة استخدام المونتاج الذى يعتمد على إحساسه الخاص بالزمن ... وهذه النقاط الأخيرة، مثل الكاميرا (حركة الكاميرا) والمونتاج، كانت فى أوج استخدامها فى فيلم "صورة"، وخاصة مشهد الصحفيين اللذين يصوران الجثة ومشاهد الشوارع التى اتخذت من السيارة ومشاهد أو لقطات حفلة رأس السنة .





مرور ثلاثة عقود

على أول محاولة تجريبية فى السينما المصرية

فيلم "صورة".. عمل ناجح يمزج الخيالى بالواقعى*

بقلم

ناجح حسن

(الأردن)

تحتفل أوساط السينما المصرية هذا العام بمضى ثلاثة عقود من الزمان على إنتاج أول فيلم تجريبى فى السينما المصرية قام بإنجازه المخرج السينمائى مدكور ثابت فى أول محاولة له لتحقيق عمل روائى طويل له عن قصة نجيب محفوظ "صورة"، والذى تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما، وحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج عام ١٩٦٥، وعين معيدا بالمعهد فى العالم التالى، ثم مدرسا فى عام ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس فى المعهد، وتولى تدريس مواد مثل: تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائى، وأشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى، كما أشرف على حلقات الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.

وكان ثابت عضوا بارزا فى حركة السينما الشابة بمصر فى الستينات، وكتب وأخرج أول أفلامه التسجيلية "ثورة المكن" عام ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية فى مهرجان الإسكندرية عام ١٩٦٩ .

---

* جريدة الرأى (الأردن) ٢٠٠٠/١٢/١٦

وقد بدأ فى ممارسة التجريب في السينما عام ١٩٦٩، وعمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القناة فى فترة حرب الاستنزاف بين أعوام ١٩٦٨ و١٩٧٣، ونال جائزة الإخراج الأولى عن فيلمه التسجيلى "السماكين فى قطر" من مهرجان قرطاجنة السينمائى الدولى لأفلام البحر عام ١٩٩٣، وكتب دراسات في السينما المعاصرة، والفيلم التجريبى، منها فى عام ١٩٩٣ صدر له كتاب "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى" . وفى عام ١٩٩٤ صدر كتاب "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى"، وأنجز مؤخرا أكثر من مؤلف سينمائى، منها "مأزق الفنان السينمائى"، وكتاب عن قصة وحوار وسيناريو "ثلج فوق صدور ساخنة"، وهو يعمل حاليا وكيلا لوزارة الثقافة المصرية ومديرا للمصنفات الفنية (*) .

بعد خمس سنوات من ظهور أول رواية لنجيب محفوظ فى السينما، وهى رواية "بداية ونهاية" عام ١٩٦٠ ، بدأ الانتباه إلى قصصه القصيرة أيضا، وذلك فى فيلمين من الأفلام المكونة من ثلاث قصص قصيرة. الأول "٣ قصص"، حيث أخرج إبراهيم الصحن "دنيا الله"، والثانى "صور ممنوعة"، حيث أخرج مدكور ثابت "صورة" من مجموعة "خمارة القط الأسود" التى صدرت عام ١٩٦٩، والتى أعيد إخراجها فى فيلم روائى طويل حمل عنوان "المذنبون"، إخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧٦ .

كانت قصة "صورة" موضوعا لفيلم مدكور ثابت القصصى الأول ضمن ثلاثية "صور ممنوعة" عام ١٩٧١ ، وقد حاول فى هذا الفيلم أن يطبق بعضًا من أفكاره النظرية حول لغة السينما، وجاء فيلمه تجريبيا بكل معنى الكلمة، مما أدهش النقاد والمشاهدين والمتابعين لمسيرة السينما المصرية، حيث توقفوا مطولا بالدراسة والتحليل لهذا الأسلوب الجديد فى إخراج عمل سينمائى يأتى من داخل السينما المصرية المعروفة آنذاك بنمطها السينمائى المعهود فى السرد وبنائها الدرامى المألوف الذى لا تحيد عنه بتاتا، وهو المستمد أصلا عن مفاهيم الفيلم الهوليوودى، ولكنه بإمكانيات متواضعة.

من هنا جاءت المفاجأة فى إقدام مدكور ثابت على إنجاز فيلمه (٦٠ دقيقة) بأسلوبية الفيلم التجريبى، حيث صدم فيه المتلقى بمحاولته عمل فيلم لا يطبق

(*) وقت كتابة الدراسة.

فيه القواعد المتعارف عليها فى الفن السينمائى من حيث الموضوع أو المعالجة أو الإخراج أو التصوير أو التوليف أو المناظر... إلخ، إضافة إلى تحرره من تراث السينما المصرية الغزير بإنتاجه فى تلك الفترة، وكان واضعا صوب عينيه إثارة ردود فعل من الانجذاب والنفور لدى المشاهد.

إن هذا النوع من الأسلوبية التى قدمها المخرج ثابت فى "صورة"، والتى أطلق عليها اسما آخر "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة"، لمن المؤكد أننا لا نستطيع الوصول إلى إدراك المعنى الحقيقى لموضوعه إلا بوضعه فى سياق الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى كانت تعيشها مصر سنة إنتاجه فى نهاية الستينيات وبداية حقبة السبعينيات من القرن المنصرم. وفيه يسعى مخرجه إلى طرح تركيب معنوى جمالى لتركيباته الجزئية بعيدا عن تتابع مجموعة صوره السينمائية، وينبغى على المتفرج إما تقبله أو رفضه أو السعى لتغيير ما هو سائد فى ذائقته، فى محاولة لتفجير الإمكانيات التقنية والجمالية للسينما المصرية، وتخليصها من القيود التى لازمتها بفعل لهاثها وراء سراب هوليوود ومفاهيمها المختلفة. والسينما كفن عالم وإنسانى مرهف تستطيع أن تنير مواضيع خالدة من خلال لغتها الخاصة لأن تآلفاً مع اللقطات المتنوعة، وحركة الكاميرا، ونمط المونتاج، يجعلنا ندرك بشكل واضح لا لبس فيه الملكات البصرية أكثر من القصة. كما وأن تجربة التقطيع السينمائى تحمل عناصر جديدة للعمل على الصعيد الدرامى.

أتاح فيلم "صورة" المتوسط الطول، المناقشة مطولا لموضوع طبيعة السينما، فهو عمل بمثابة مقدمة لدراسة عدد من المسائل، منها بصفة خاصة: الصلة بين فن المونتاج والفن السينمائى، ومعنى نظريات وأبحاث المدرسة التجريبية، ناهيك عن مشكلة الاقتباس وأمانة المخرج فى اللعب على البناء الدرامى للقصة وتركيبها سينمائيا داخل فيلم لتؤدى إلى عمل فنى جديد، وفيه يكسر مخرجه حالة الاندماج بين المتفرج والشاشة حسب أسلوبية بريخت، وهو ما أطلق عليه مخرج العمل لاحقا فى أكثر من دراسة سينمائية اشتغل عليها، الكسر النسبى للإيهام، وفيه يهدف إلى تحريك حواس المتفرج بجماليات العمل، والإحساس التام بكل مفرداته بانتباه ويقظة مركزين.

يدلف المشاهد إلى الفيلم بصورة لفتاة قتيلة على الصفحات الأولى لجريدة، وجوار الصورة أخبار وتعلقيات ومانشيتات عريضة لعناوين تشير إلى الحالة

السياسية السائدة فى الزمن الذى تسرى فيه أحداث الفيلم، وبكل سهولة يتبين لنا أن الفترة التى يناقشها هى الفترة التى عرفت بحرب الاستنزاف على ضفتى قناة السويس، وبالقرب من الجثة يصور لنا الفيلم شخصية فتاة نتعرف عليها بأنها تعمل صحفية بانتظار مصور الجريدة لالتقاط صور للقتيلة التى تصفها الصحف بأنها مليونيرة أجنبية قتلت على مقربة من الأهرامات. ويأخذ الفيلم بتتبع حياتها التى قادتها من إحدى القرى الفقيرة لا تلوى على شىء، وعملت فى تنظيف البيوت فى مدينة كبيرة كالقاهرة، وتدرجت بعملها فى ظروف تجلب الشبهة. استقرت ماديا لتكون امرأة مجتمع شهيرة تملك مالا وفيرا، وتكون نهايتها فى جريمة قتل يحيط الغموض بها، وتأخذ الشرطة فى إجراء تحقيقات موسعة مع معارفها وكل من له علاقة بها، وتشير الصحفية التى تقوم بتغطية هذه الجريمة بإدراج وجهة نظرها فى الأسباب الكامنة وراء مقتلها، ولكن زميلها الصحفى الآخر تكون له وجهات نظر أخرى. وما بين تحقيق الشرطة وتوقعات الصحفى المسكون بهاجس السلم الإنسانى فى خضم الحرب التى يعيشها راشد داخل مجتمعه ينفعل بالعدوان الإسرائيلى وطائراته التى نسمع أصواتها على شريط الفيلم، والتى تتلازم مع حروب أخرى فى العالم، هناك مثلا إشارة إلى الحرب الفيتنامية، على حين يكون هدف زميلته الصحفية التى يعيش معها قصة حب، البحث عن الإثارة فى الأخبار، ومتابعة أحوال وحوادث الناس فى المجتمع، مثال القتيلة فى الفيلم. ومن بين هذه الأحداث جميعا هناك الفيلم الذى تسرى أحداثه داخل فيلم، والمخرج ذاته مدكور ثابت يطل علينا بين حين وآخر، وإرسال تعليماته إلى ممثليه، وطلبه المتكرر منهم فى إبراز وجهات نظرهم بالحدث والتعليق عليه، إضافة إلى ضحكاته المتكررة مع طاقم الفنيين بالعمل.

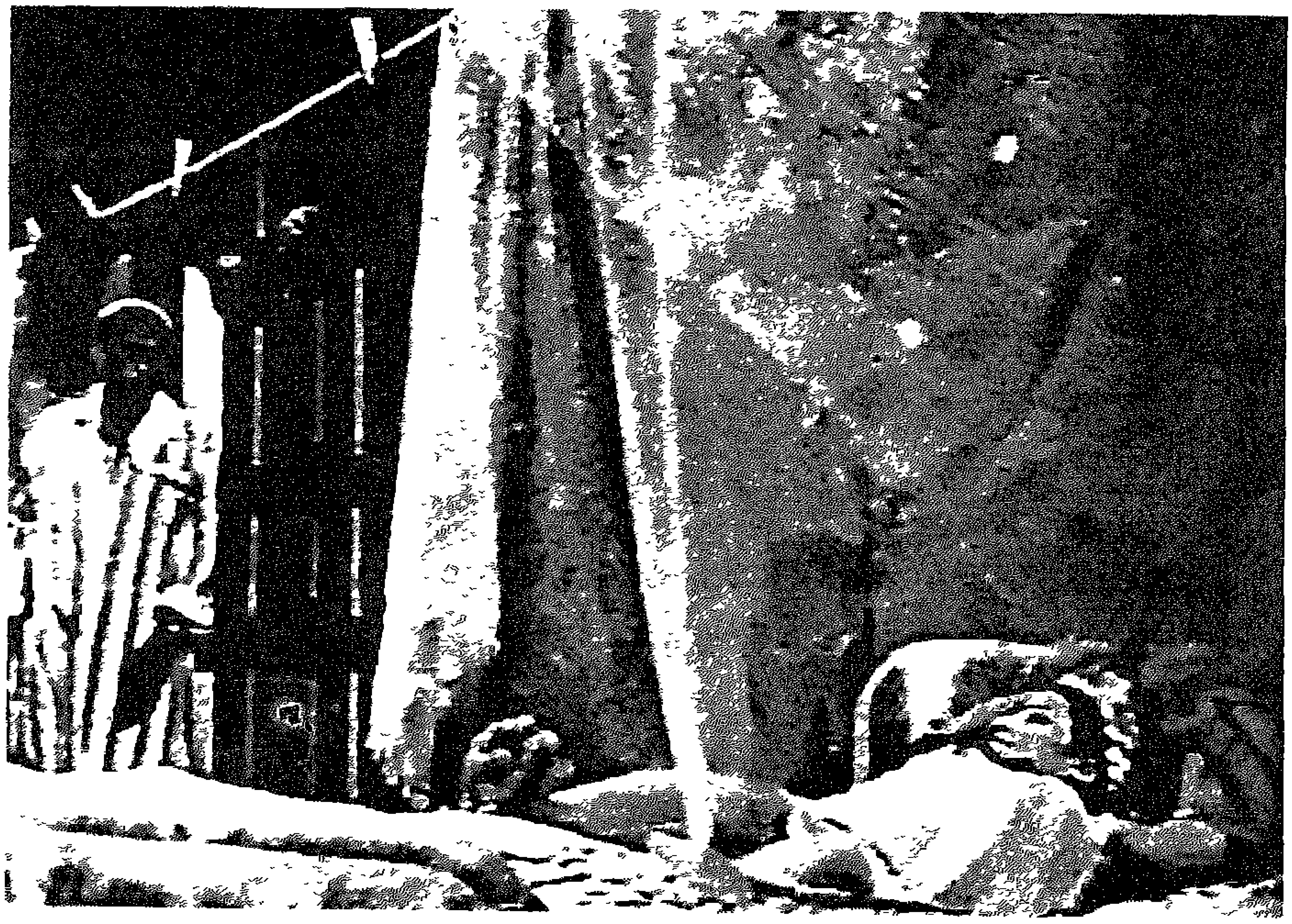
وقد راح المخرج مدكور ثابت بعمله هذا بعيدا عما هو معهود ومألوف فى السينما المصرية، سابقا لأقرانه آنذاك فى تيار جماعة السينما الجديدة الذى انطلقت بشائره بعد عامين من سنة إنتاج العمل عام ١٩٧٢ فى بيانهم الشهير، وقدموا من خلاله الفيلمين الطويلين: "أغنية على الممر" لعلى عبدالخالق، و"ظلال على الجانب الآخر" لغالب شعث، بيد أن "ثابت" آثر أن يسير فى منحى طليعى آخر، وهو المتعارف عليه بالمنهج التجريبى فى السينما، على نص أدبى "قصة قصيرة" تفيض واقعية، على غرار أعمال نجيب محفوظ المتعارف عليها. وكانت النتيجة فيلما نادرا يتسم بنضج الرؤية، ونفاذ البصيرة بالإلهام الإبداعى والقدرة

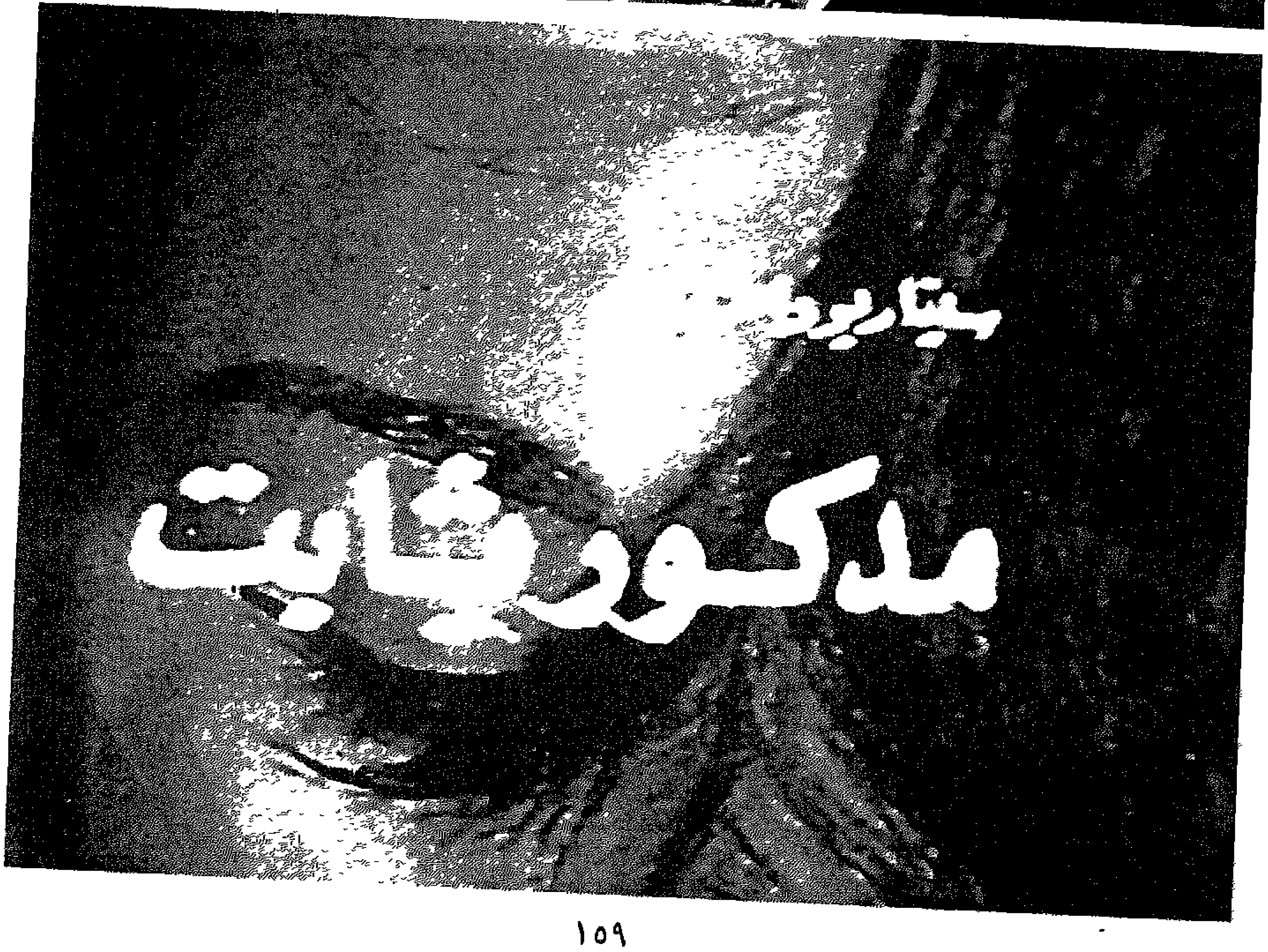
على استشراف التقدم التقنى والفنى لطاقة السينما مستقبلا، وامتلاكها لمقومات البقاء على خريطة السينما المصرية والعربية بشكل عام بافتتان. عبر علاقات إنسانية فى خضم أحداث جسيمة مضطربة يغزل السيناريو دراما الفيلم، مستخدما بفنية عالية المستوى أسلوب العودة إلى الماضى "الفلاش باك" عبر تداع نفسى حر، لا يلتزم بالتتابع التاريخى للشخصية، ويعنى بإبراز مراحل التطوّر والتغيير فى حياتها، مفسرا ومعللا لسلوكها، ومبينا للدوافع التى حدت بها إلى البحث عن أسهل الطرق إلى الخلاص، دون إدراك أنه سَعْىٌ محموم نحو النهاية المأساوية التى انتهت إليها. وتتبدى مهارة المخرج ورؤيته الذكية فى اختيار شكل الفيلم فى قطع سرد أحداثه الدرامية بهيئة المخرج نفسه، وتدخله مع ممثليه وحثهم على التعليق على مسار أحداثه، ورسمه الدقيق لكل شخصية يتداخل فيها بشكل جدلى خلاق، وتأثر بطليه فى تأثر كل منهما بالآخر.

فى سلاسة ناشئة عن خبرة ذات مراس طويل يمزج مدكور ثابت بين التسجيلى والروائى، وبحس الأستاذ أمام تلاميذه يكسر أحيانا خط الفيلم الدرامى، ويقدم صورا لشوارع وساحات القاهرة ومعالمها الرئيسية، وبلقطات وثائقية، سريعة، ذات دلالات قوية عن الأسباب الكامنة وراء مقتل الفتاة، بحيث تأتى هذه اللقطات، بمشاهدها الواقعية والتاريخية كتجذير للأسباب التى أدت إلى النتائج التى نسمعها بضحكات هستيرية من "محمود المليجى" فى نهاية العمل، ومعه لائحة اعتذارية من مخرج الفيلم إلى الجمهور عن أى إزعاج سببه لهم فى متابعة مجرى الأحداث.

ورغم أن "ثابت" يقدم تجربته الأولى فى إخراج الفيلم الروائى الأول بعد عدة محاولات فى السينما التسجيلية، لكن عمله فى "صورة" تميز بالنضج والابتكار الفنى الخلاق، ونجح فى مزج الخيالى بالواقعى، والروائى بالوثائقى، وأن يجعل من عمله أيقونة سينمائية تجريبية خالصة تأخذ بالمشاهد إلى عوالم إبداعية أخرى موفرة له الفرصة بالاستمتاع بهذا النوع من الأسلوبية الفنية المدهشة، والاستمتاع بها والعودة إلى مشاهدتها مرات أخرى. ولا شك أن فيلم "صورة" لمدكور ثابت يعيدنا بصورة أو بأخرى إلى قامات سينمائية رفيعة عرفتها فتوحات السينما الأوروبية فى حقبتى الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم: سينما ميكالوش يانشو المجرى، ودوسان مكابيف اليوغسلافى، وفيدريكو فيللينى الإيطالى، ولوى بوتويل الإسبانى.

إنه باختصار فيلم يتميز بالجرأة والانفتاح على مفردات التعبير السينمائى، ويفجر الخيال والصراخ، ويحتفى بالصورة والصوت والأداء، والإحساس بالحنان، فتبتهج السينما داخل السينما، وتتداعى الصور والأصوات والذكريات، وهى مليئة بالمعانى والدلالات، وليعود من جديد إلى اللوحات التشكيلية، ويتألق فيه الجسد والصورة الفوتغرافية وتشكيلاتها الرائعة على صفحات الصحيفة، أو القادمة من أعماق المشهد بوعى واقتدار يستعير فيه مخرجه كثيرا من المنهج البريختى فى التجريب، وتحرره من قيود السرد الحكائى التقليدى، وانطلاقه إلى نحو آفاق الصورة الرحبة.




مدکور ثابت

القسم الثانى :

اشتباك نحو الاكتشاف

قراءة فيما كتب عن "حكاية الأصل والصورة"

نقد النقد للكسر النسبى للإيهام بامتلاك المعنى

بقلم

مى التلمسانى

(مصر / ڤيينا)

مدخل

كتب بورخيس فى قصته "بيير مينار مؤلف دون كيشوت" يقول: "إن مقارنة دون كيشوت تأليف مينار برواية سيرفانتس لكشف مذهل". كتب سيرفانتس مثلا (دون كيشوت، الجزء الأول، الفصل التاسع):

"... الحقيقة، التى أولدها التاريخ، صنو الزمان، مستودع الأفعال، شاهد الماضى، نموذج الحاضر، والمعرفة به، نذير المستقبل". ليس هذا التراكم الذى كتبه فى القرن السابع عشر "العبقرية الغفل" سيرفانتس سوى محض مديح بلاغى للتاريخ. وفى المقابل، يكتب مينار:

"... الحقيقة، التى أولدها التاريخ، صنو الزمان، مستودع الأفعال، شاهد الماضى، نموذج الحاضر، والمعرفة به، نذير المستقبل".

التاريخ الذى أولد الحقيقة، فكرة مذهلة. إن مينار المعاصر لوليم جيمس لا يعرّف التاريخ بوصفه بحثا عن الواقع؛ ولكن بوصفه أصلا للواقع. ليست الحقيقة التاريخية بالنسبة إليه ما حدث بالفعل، ولكن ما نعتقد أنه قد حدث. أما الكلمات الأخيرة "نموذج الحاضر، والمعرفة به، نذير المستقبل" فهى كلمات براجماتية بشكل هزلى"[1]

يواجه قارئ هذه الفقرة، بالإضافة إلى الراوى، ثلاثة مؤلفين دفعة واحدة: سيرفانتس، بييرمينار، وبورخيس. ويعتقد القارئ، نظرًا إلى معرفته المسبقة بأن "بييرمينار" ما هو إلا مؤلف وهمى، أن بورخيس يحاول نقد سيرفانتس بتقديم تفسير جديد لروايته دون كيشوت يلائم بورخيس كقارئ أولاً، ويضع الرواية فى سياق قراءة مغاير ثانيًا. نستطيع نحن كقراء لبورخيس الآن أن نتصور مئات الشروح لنفس فقرة سيرفانتس المشار إليها، والفروق المعرفية التى تنشأ من زمن إلى آخر منذ ١٦٠٢ حتى ١٩٩٩، ومن مكان إلى آخر، الأمر الذى يخلق للنص الأدبى الواحد عشرات وربما مئات النصوص الشارحة الموازية له والمتقاطعة معه.

يضيف بورخيس فى نهاية قصته: "لقد أثرى مينار (ربما دون أن يدرى) فن القراءة الثابت البدائى بتقنية جديدة: تقنية اللازمن المقصودة والنسب الخاطئ (....) أن ننسب "قصة حياة المسيح" إلى لويس فرديناند سلين، أو إلى جيمس جويس، ألا يعنى ذلك تجديد مواعظ هذا النص الروحية البسيطة بشكل واف؟"[٢].

يفترض بورخيس إذن أن وعى التاريخ لدى سيرفانتس يختلف عن وعى التاريخ لدى "مينار" كقارئ معاصر، كما يفترض أن إعادة كتابة نص لا تعنى بالضرورة إعادة إنتاجه لفظيًا كما فعل مؤلفه الوهمى؛ وإنما تعنى إعادة إنتاجه من وجهة نظر قارئ آخر هو فى ذاته كاتب. عادة ما يشار إلى قصة بورخيس فى إطار بويطيقا التناص، وخاصة ما يطلق عليه نص الاستشهاد (intertexte citation)، باعتبار أن اقتطاع فقرة من سياقها الأدبى والتاريخى ينتج معنى جديدًا. إلا أننا نذكرها هنا بوصفها أيضًا نموذجًا ساخرًا لما يعرف بنقد النقد أو النص الشارح (metatexte). وحيث إننا نجد صعوبة فى ترجمة هذه اللفظة الفرنسية ترجمة دقيقة، فقد لجأنا هنا إلى ترجمة "النص الشارح" فى انتظار حل أفضل. ولكى نقدم تعريفًا وافيًا لها فى إطار نظريات التناص وعبر النصوصية transtextualite فسوف نورد سريعًا ما جاء فى مقدمة كتاب "أطراس" لجيرار جونيت عن النص الشارح:

"النوع الثالث من تعالى النص الذى أطلق عليه حال النص الشارح metatextualite هو نوع العلاقة، التى نقول عنها بشكل دارج "التعليق"، التى تربط نصاً بنص آخر يتناوله دون استشهاد (استدعاء)، أو حتى دون الإشارة إليه

(.....) إنها العلاقة النقدية بامتياز. بطبيعة الحال، كثيرًا ما دَرست (شرح النص الشارح) بعض النصوص الشارحة النقدية وتاريخ النقد بوصفهما نوعًا، غير أنى لست واثقًا أننا أولينا الفعل نفسه، والوضعية الخاصة للعلاقة النصية الشارحة، العناية التى يستحقانها"(٢).

إن شخصية "مينار" فى قصة بورخيس تكتب رواية مماثلة لفظيًا لرواية سيرفانتس، فى حين أن الراوى (وربما بورخيس نفسه) يقوم بوظيفة المفسر الشارح للنصين المتطابقين لفظيًا، فى سياقين مختلفين. ومن هنا "اكتشافه" معنى مذهلاً يندرج فى سياق تاريخى جديد لم يكن لوعي سيرفانتس أن يصل إليه فى زمنه وعصره. هكذا يصبح فعل القراءة نشاطًا ديناميكيًا لتجديد صياغة النص الإبداعى فى سياقاته المتغيرة تاريخيًا وثقافيًا، وتلك هى الفرضية الأولى من فرضيات الفعل النقدى التأويلى، التى يهمنا الإشارة إليها مبدئيًا، ثم العودة لمناقشتها فى سياق الدراسة.

الفرضية الثانية التى نستند إليها فى دراستنا، والتى لم يبحثها "جونيت" مثلاً فى كتابه "أطراس"، محورها العلاقة بين النص الإبداعى والنصوص الشارحة التى تناولته. يبدو لنا أن تلك العلاقة تقوم على مجموعة من الأفكار المسبقة، مثل فكرة تثبيت معنى النص الإبداعى، وفكرة إعادة إنتاجه بواسطة الوصف أو التحليل، وأن لتلك العلاقة مجموعة من الوظائف، مثل وظيفة النقد والتأويل، ووظيفة الاتصال "بالقارئ المفترض"، والوظيفة السياسية بمعناها العام. قد يكتفى الناقد/ الشارح بما فعله "مينار" فى قصة بورخيس، فيترك للقارئ مهمة التفكير والتحليل واستخلاص الدلالات، ويعمد إلى التكرار، كما يحدث عادة فى تلك النصوص الشارحة التى تنشرها الصحف عن ملخص رواية أو فيلم، أو عن أهم الأحداث والشخصية.. إلخ. وقد يلجأ النص الشارح إلى الاستعانة ببعض المصطلحات النقدية العلمية لتغليف سرد الأحداث والتكرار الخالى من المتعة بغلاف أكاديمى سريعًا ما يسقط عنه بالقراءة المتأنية. وقد يتخذ من النص الإبداعى موقفًا متعمقًا بحثًا عن إشكالياته وجمالياته، ويسعى إلى إبداع وجهة نظر خاصة وشخصية فى الأحوال كافة. ثمة علاقات تتبنى بين النص الإبداعى والنص الشارح، وثمة وظائف نستطيع رصدها من خلال تلك العلاقات المفترضة، وهذا ما سنحاول التطرق إليه فى قراءتنا لما كتب أو نشر حتى الآن عن فيلم مدكور ثابت "حكاية الأصل والصورة"، سواء على المستوى الصحفى أو على الصعيد الأكاديمى.

لو كان هدفنا تقديم قراءة جديدة لفيلم "حكاية الأصل والصورة" تضاف إلى النصوص الشارحة التى تناولته، لكنا أسهمنا بقدر - ولو ضئيلاً - فى إضاءة بضع نقاط أغفلها البعض، ومر عليها البعض الآخر مرورًا متعجلاً، ومنها على سبيل المثال لا الحصر علاقة "حكاية الأصل والصورة" بالجزأين الأول والثانى من فيلم "صور ممنوعة" (١٩٧٢)، وقد عرضت الأجزاء الثلاثة بعناوين منفصلة تحت العنوان العام "صور ممنوعة". يبدو لنا أن هذا الشكل الثلاثى ليس غريبًا على السينما المصرية، وخاصة فى فترة الستينيات، حيث ظهرت أفلام مثل "البنات والصيف"، و"ثلاثة لصوص"، و"٣ قصص"، و"ثلاث نساء"، و"ثلاثة وجوه للحب"، وكلها تعتمد على قصص ثلاث من إخراج ثلاثة مخرجين مختلفين، تستوعب شكل الفيلم الروائى القصير وتروج له اقتصاديًا لدى الجمهور، وتسمح لبعض شباب السينمائيين بالاحتراف والوصول إلى قاعات العرض العام. ربما أسهم فى ذلك دخول التليفزيون ساحة الإبداع والمنافسة، وظهور الحاجة إلى إيقاع درامى أكثر سرعة، وربما أكثر اختزالاً. لقد قدم محمود عبدالعزيز وأشرف فهمى عملين لا يغيب عن المتفرج تميزهما عن الأعمال السائدة فى تلك الفترة، من حيث نقد الأجهزة الحكومية، ونقد المؤسسة السينمائية ذاتها، وتعرية قضايا اجتماعية ملحة، مثل التفاوت الطبقى، فضلاً عن تبنى شكل السرد القائم على مشاهد منفصلة متصلة دون حاجة إلى تطور خيط الدراما بشكل متصاعد وخطى، كما سنجد فيما بعد فى أفلام جيل الثمانينيات، أو ما سمى بالواقعية الجديد فى السينما المصرية. ثمة علائق موضوعية إذن تربط الأفلام الثلاثة فى إطار تيمة "الصور الممنوعة"، وفى إطار البحث عن أسلوب جديد للحكى السينمائى، الأمر الذى برع مدكور ثابت فى تقديمه على صعيد التجريب.

لكن هدفنا من هذه الدراسة ليس كتابة نص شارح آخر، والتعرض لإمكانات أخرى فى قراءة "حكاية الأصل والصورة"، وإن كان هذه سيرد فى أطواء نقدنا للدراسات المعنية بالفيلم. هدفنا هو هدف بورخيس فى قصته ("أو أحد أهدافه المفترضة)؛ وهو محاولة فهم.النص الإبداعى فى سياقات نصوصه الشارحة المختلفة، وفاعلية النص الشارح فى علاقته بالنص الإبداعى. فى اعتقادنا أن "صورة" مدكور ثابت تصلح لمرجعيات متعددة، وأن مرجعياتها المتنوعة المتداخلة تنشئ فى تعقيدها ما يشبه الشبكة المتغيرة المتعددة النقاط، أو بتعبير "جيل دولوز" Rhigome، كما تصلح متكأ لعدد من التبريرات الأيديولوجية والجمالية.

لذلك لا تستطيع دراسة واحدة الإلمام بكل جوانبها، أو على الأقل ادعاء ذلك، كما لا تستطيع مجمل الدراسات تكوين ما يشبه الفسيفساء لموازاة النص الفيلمى، لأنه يتجاوزها دائمًا، ليكون علاقات جديدة مع كل قراءة جديدة فى زمن ومكان آخرين.

وقد حاولنا فى قراءتنا للدراسات المكتوبة عن فيلم "حكاية الأصل والصورة" أن نفهم بعض الفرضيات التى تتبنى عليها، وبعض الوظائف التى تتصور القيام بها، نجملها كما يلى:

الفرضية الأولى: ومحورها علاقة التأثير والتأثر بين بريخت ومدكور ثابت.

الفرضية الثانية: ومحورها الأصل الأدبى والصورة السينمائية

الفرضية الثالثة: ومحورها قضية المعنى.

ونفترض بدورنا أن ثمة وظائف يقوم بها النص الشارح فى علاقته بالنص الفيلمى:

الوظيفة النقدية: وتقيم علاقة احتفالية فى مجملها بالفيلم.

الوظيفة التأويلية: وتقيم علاقة معرفية مع الفيلم.

الوظيفة السياسية: وتقيم علاقة سلطوية مع الفيلم بمساندة السابقتين.

الفرضية الأولى: علاقة التأثير بين بريخت ومدكور ثابت

ينطلق عدد من النقاد، من بينهم أشرف راجح وفتحى الخراط ووفاء كمالو، من فرضية وجود علاقة وطيدة بين تجربة بريخت المسرحية وبين تجربة مدكور ثابت السينمائية. ويعتمدون فى افتراضهم هذا على ثلاثة مصادر رئيسية هى: الحوار الذى تم مع مدكور ثابت نفسه سنة ١٩٦٩ (ونعتبره بدوره أحد النصوص الشارحة بقلم المخرج أو على لسانه)، والذى يشير فيه صراحة إلى منبعين أساسيين، هما سينما الحقيقة و"الأسس النظرية التى أرساها بريخت فيما يسمى بالمسرح الملحمى" [٤]، وعلاقتهما بعنصر الإيهام النسبى، وعنصر التغريب البريختى، وأسلوب السينما من داخل السينما. المصدر الثانى هو دراسات مدكور ثابت الأكاديمية، المنشورة فى دوريات، مثل دراسته عن الناتج الحركى لمونتاج الفيلم المنشورة فى مجلة الفنون سنة ١٩٨٠، والصادرة عن هيئة الكتاب، مثل

كتابه المهم "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" (١٩٩٤). أما المصدر الثالث فهو فيلم "حكاية الأصل والصورة" ذاته الذى أشار إليه النقاد بوصفه نموذجًا لعلاقة التأثير والتأثر بين بريخت وثابت.

يعتبر أشرف راجح أن الفيلم تجربة رائدة فى تطبيق المنهج البريخى من خلال الوسيط السينمائى، ويتساءل حول حدود هذا التطبيق داخل فيلم مدكور ثابت. وبعد شرح مختصر لماهية المنهج البريختى، يخلص أشرف راجح إلى أن ملامح البناء البريختى فى الفيلم هى غياب البناء التقليدى والحدوتة ذات المقدمة والوسط والنهاية، وحضور الوحدات المنفصلة التى تعتمد على شكل المبالغة، وتكنيك الصدمات، وعناصر التبريد (بتعبير الناقد). وينتهى إلى أن الفيلم "يخاطب عقولنا"، وأن المخرج قدم "عملا يحمل قدرًا كبيرًا من الطزاجة والتجريبية".

فى هذا الإطار المبسّط نفسه، يحاول الناقد فتحى الخراط طرح سؤالين أساسيين: الأول هو سؤال المرحلة التاريخية التى أخرج فى سياقها الفيلم، والثانى هو الإضافة النوعية التى قدمها المخرج من خلال المنهج البريختى، مفترضًا أن هذا المنهج يحقق للمخرج "التوفيق بين التعليم والمتعة"، كما يؤكد أن "الفن ليس أداة لوصف الواقع أو تزييفه؛ بل أداة لنقد هذا الواقع وتقييمه، والدعوة إلى تغييره". تحتل المقدمة ثلث الدراسة، ويحتل الثلثين الآخرين تقييم لعناصر الفيلم من تصوير ومونتاج وتمثيل وغيرها فى إطار التجريب والتغريب. وينتهى فتحى الخراط إلى أن تطوير مدكور ثابت لنظرية بريخت من خلال الكسر النسبى للإيهام هو وسيلته لمزج المتعة بالتعليم، ولتحقيق مفهوم بريخت لوظيفة الفن من خلال دعوته إلى محاربة الرأسمالية والتفاوت الطبقى بين الريف والمدينة.

فى دراسة وفاء كمالو محاولة للربط بين الوعى النظرى عند مدكور ثابت وبين تجربته الجمالية. ولكن فيما عدا الإحالة العابرة إلى "دريدا"، ينفصل العنوان النظرى للدراسة عن تطبيقاتها العملية [٥] . نجد فى الجزء الأول أن الدراسة تسعى إلى تلخيص أهم المحاور فى كتابات مدكور ثابت النظرية (هناك نحو ٨١ استشهادًا من تلك الكتابات، بالاضافة إلى الإحالات المتعددة للحوارات الصحفية مع المخرج. أما الجزء الثانى من الدراسة فقد خصص لتلخيص قصة نجيب محفوظ وفيلم مدكور ثابت بلغة تفترض قدرًا من الشعرية يتناقض ولغة

النصف الأول المحملة بالمصطلحات والمفاهيم الاجتماعية. وتجمل الدراسة عددًا من الملامح المهمة فى الفيلم على عجالة وبقدر من التعميم، فتقول: "الانتقالات السريعة، القطع المتكرر، المؤثرات الصوتية المتناقضة مع الحالة الشعورية، كلها تقنيات استخدمها المخرج ليصنع سينما مبهرة يبلور من خلالها مفهومًا لجدل الإيهام مع اللاإيهام، إيقاع المونتاج والمفردات الجمالية لتكوين الكادر".

تتفق الدراسات الثلاث رغم تباين مدخلها الفكرى والنقدى على إمكانية الاستعانة بقانون "التأثير والتأثر" لفهم فيلم "حكاية الأصل والصورة"، وتنتهى إلى استخلاص عدد من التيمات الاجتماعية والسياسية التى تبدو بارزة فى الفيلم، والتى يتم إحالتها إلى المصدر البريختى بشكل أو بآخر. تنحصر العلاقة إذن بين النص الشارح بصورته تلك والنص الفيلمى فى استقراء رسالة الفيلم الاجتماعية والفنية بما يتفق ومقدمات الناقد الأيديولوجية والفنية، مع الاتكاء على مدرسة بعينها هى مدرسة المسرح التجريبى الملحمى كما قدمه بريخت. يرى أشرف راجح أن هذا المنهج (ما "المنهج" فى الواقع؟) أتاح لمدكور ثابت الفرصة لتناول "قضايا أعم وأشمل من التركيز الزائف على الخصوصية".. فى حين يعتبر فتحى الخراط أن "التجريب فى السينما هو وسيلتنا إلى الوصول إلى شكل سينمائى جديد أقدر على استيعاب الواقع والتعبير عنه" (وما "الواقع"؟)، وتضيف وفاء كمالو أن التجريب والكسر النسبى للايهام يضعان المتلقى فى "مواجهة مريرة مع الذات والواقع والوجود، ويبقى فى الأعماق اندفاع لاهث نحو الهروب من أسر الكائن بحثًا عما يجب أن يكون". وبذلك يتم حصر الإبداع الفنى فى دائرة ضيقة بوصفة أداة لتغيير الواقع الاجتماعى.

إننا نعتقد أن استدعاء مدكور ثابت لملحمية المسرح البريختى يصلح لقراءة تناصية بالمعنى العام عند جوليا كريستيفا، أكثر مما قد يصلح لتتبع ملامح التأثير والتأثر بين الإنتاجين المسرحى والسينمائى، حتى وإن كان المخرج يقرر ذلك فى كتاباته النقدية. فالنص الفيلمى شبكة متنامية ومتبدلة تتغير نقاطها ومحاورها وعلاقاتها بشكل مطرد، وتتحاور الأصوات داخلها (بالمعنى الباختينى)، وتتعدد الأصداء بحيث يصعب حصرها فى منهج بعينه أو قصدية فنية بعينها. فعلى حين تنشئ علاقة التأثير والتأثر رباطًا وراثيًا بين النصوص، وترى المصدر أصلًا لفرع سابق ومتميز عليه، تنشئ علاقة "الحوارية" dialagisme والتناص intertexte علاقات جدلية بين النصوص ليس من بينها العلاقة السببية، ولكن

علاقة الحضور الدائم والكامن والمفترض دومًا فى النص الواحد كنص متعدد المراكز والإحالات والأصوات. هكذا نستطيع أن نفهم حضور كل من بريخت، والحبكة البوليسية، ومنطق السخرية، وملامح السينما السائدة، وسينما الحقيقة، وعناصر الإيهام وكسر الإيهام، وغيرها فى "حكاية الأصل والصورة"، بوصفه حضورًا متعددًا ومتمردًا على الثبات، مثل لوحات التكعيبيين المتعددة المداخل والوجوه.

من هنا تبدو تقليدية الخطاب النقدى السالف الذكر كنغمة غريبة فى سلم النغمات المتآلفة والمعقدة التى يعزفها الفيلم. إننا نرى أن فيلم مدكور ثابت كمنتج فنى، مادى، غير ملائم لقوالب نقدية جاهزة تعيد إنتاج خطابات اجتماعية وسياسية ستينية مثلاً (رسالة الفن: تغيير المجتمع ونقد الواقع)، وقد نعتبره فى ماديته تلك رسالة فنيةٍ فى ذاته تخص الفن السينمائى بشكل محدد، والفن بشكل عام. ولنأخذ مثالاً على ذلك: نستطيع أن نعتبر لقطةِ السكين الذى يمتد إلى مشهد الحب ليقطعه، مصحوبة بصراخ نسوى، شكلاً من أشكال التغريب البريختى فى الفيلم، كما نستطيع أن نحيلها إلى رغبة المخرج تذكيرنا بمادية الفيلم كصورة مطبوعة على شريط من السيلولويد، وكسر الإيهام بواقعية المشهد العاطفى والاندماج معه. هذه اللقطة نفسها من منظور نقدى اجتماعى تبدو صالحة لنقد فكرة القمع الذى يمارس ضد المحبين، ومن منظور تربوى تبدو صالحة لفكرة الحفاظ على الحياء العام.أما التوقف عند فكرة دون غيرها فهو كاشف إلى درجة ما عن مدى رغبة الناقد فى دخول المغامرة النقدية من باب التقليد أو من باب التجريب. وما نقصده بباب التقليد هو صب لقطات ومشاهد معينة من الفيلم فى قوالب جاهزة مهما بلغت ثوريتها، وأهم هذه القوالب هو "صورة الواقع"، أى ما نتصوره عن هذا الواقع وكأنما هو محدد وملموس بشكل أمبريقى. وربما كان الفيلم يضعنا، على العكس، فى مواجهة مع تصوراتنا المتضاربة عن هذا الواقع.

الفرضية الثانية: الأصل الأدبى والصورة السينمائية

تتفق معظم الدراسات التى تناولت فيلم "حكاية الأصل والصورة" على ضرورة مقارنة النص الفيلمى بالنص الأدبى الذى كتبه نجيب محفوظ بعنوان "صورة"، ونشر ضمن مجموعة "خمارة القط الأسود" (١٩٦٩). ويعمد بعض النقاد والدراسين إلى تلخيص أحداث القصة بوصف هذا التلخيص أداة من أدوات

المقارنة. ولا يخفى على القارئ أن مئات المراجع والدراسات قد خصصت لتفصيل علاقة الكلمة بالصورة وقوانين وخصائص عملية الاقتباس adaptation استعانة بعلم السرد وعلوم اللغة والعلامات وغيرها من الدراسات النصوصية. وفى تقديرنا أن العلاقة بين النصين الأدبى والفيلمى لا يتم بحثها بتلخيص أهم المحطات، وتوصيف أهم الأحداث لمعرفة مدى "أمانة" النص الفيلمى فى "نقل أو ترجمة" النص الأدبى، كما لا يمكن نقلها إلى القارئ (تلك العلاقة) بمجرد تخصيص عنوان جانبى للقصة، وعنوان جانبى آخر للفيلم. إنها، مثلها مثل علاقة التناص بين بريخت ومدكور ثابت، علاقة جدلية بين علامات النصين الأدبى والفيلمى، لا تقوم على "ترجمة" نص إلى آخر، وإنما على الاستعانة بخيوط النص الأول لنسج خيوط النص الثانى بشكل مغاير تمامًا، وبوسيط يغير بالضرورة دلالات النص الأول. قيل إن الأدب يصف، وإن السينما تظهر وتصور.. والمرور من وسيط إلى آخر، فضلا عن التبديلات المتنوعة التى أجراها الفيلم فى علاقته بقصة نجيب محفوظ، يستتبع إنتاج دلالات جديدة. فى قصة محفوظ مثلا "عادل" طالب يهيم على وجهه بعدما قتل صاحبة الصورة أيًا كان اسمها. بظهور هذه الشخصية فى القصة يتم إشباع رغبة القارئ فى معرفة القاتل وتعيينه، وتترك له حرية تخيل هيئته وملامحه ومحدداته الجسمية والنفسية. فى فيلم مدكور ثابت يتحول الطالب إلى طالبين، وتنقسم ملامحه النفسية على شخصيتين، ورغم تشابه اسميهما فإن المتفرج لا يخفى عليه اختلافهما لأنه يراهما كصورة، ويتعرف دوافعهما من خلال أداء كل منهما، ويضعهما على قائمة القتلة المحتملين دون أن يشبع الفيلم رغبة المتفرج فى تعيين القاتل . إن الحبكة البوليسية فى الفيلم تنشأ من وجود محقق (غائب عن قصة محفوظ)، وإجراء التحقيق نوع من البحث عن القاتل مع المتفرج. من هنا يأتى إيقاع الصورة اللاهث فى ما قبل رتابة وذهنية إيقاع القصة. الفيلم مثلا يقفز مباشرة إلى راهنية الحدث بمجرد ظهور الشخصية (كالطالبين مثلا) داخل الكادر، فى حين تحتاج القصة إلى مساحة من التخيل والتأمل لتركيب الشخصية داخل الحدث.

نعود إلى فرضية الأصل الأدبى كما وردت فى دراسات النقاد عن "حكاية الأصل والصورة". إذا أخذنا بالعناوين لوجدنا أن حضور اسم نجيب محفوظ يمثل جذبًا للقارئ ووعدًا، لا يتحقق دائمًا، بتحليل العلاقة بين الفيلم والقصة. فعلى حين يشير أشرف راجح وفتحى الخراط إلى نجيب محفوظ فى العنوان،

يكتفيان فى المتن وفى المقدمات ببعض الإشارات المتفرقة إلى القصة. كما ترد ملخصات للقصة فى دراستى وفاء كمالو وفاضل الأسود. أما د. حسن عطية الذى يعدنا بقراءة سوسيولوجية للفيلم فهو يخصص القسم الثانى من دراسته لتحليل قصة محفوظ باعتبارها أصلاً لصورة مذكور ثابت فيفرد للقصة نحو عشر صفحات، ثم يفرد للفيلم عددًا من الصفحات المماثلة. تتفق دراسة د.حسن عطية مع دراسة وفاء كمالو فى اعتبار قصة محفوظ "ذات طبيعة واقعية"، وأن مادة القصة ومادة الفيلم هما "مادة الواقع ذاته"، وأن هذا الواقع "واحد والرؤى هى المتعددة". وإذا كنا لا ننكر أهمية الدراسة من وجهة نظر علم الاجتماع فإننا نختلف مع منظورها الأحادى (رغم صبغة التعددية) للواقع الواحد. إننا نعتبر أن الواقع صورة نشكلها على هوانا تتعدد بتعدد الأفراد والجماعات، وأن هذه الصورة قد تستند إلى معطيات مادية لتقيم نسقًا متكاملاً متماسكًا وموحدًا يطلق عليه لفظة "واقع". كما نختلف مع د.حسن عطية فى اعتبار قصة محفوظ "الذريعة" التى يقدم من خلالها المخرج رؤيته للواقع وللفن وللتجريب معًا (بلفظ د. حسن عطية) ،فالقصة مجرد خيط من خيوط النسيج السينمائى، مثلها فى ذلك مثل فريق التمثيل والفنيين وأدوات التصوير والمونتاج، والمخرج يقدم واقعًا هو الفيلم كمنتج مادى يعرض فى قاعة عرض ويشاهده جمهور، ويقدم فنًا وليس الفن، يقدم تجربة وليس التجريب.

إذا اتفقنا على أن اختلاف الوسيط الأدبى والسينمائى يستتبع أنماطًا مختلفة من إنتاج الدلالة ومن التلقى، فإننا نستطيع أن نفترض أن ثمة جدلاً وصراعًا بين الكلمة والصورة كنسقين من أنساق الاتصال الإنسانى. أغفل الدارسون والنقاد الحديث عن هذين النسقين فيما يخص "حكاية الأصل والصورة"، أو توقفوا عند "الوظيفة التنويرية" الاجتماعية والأخلاقية لكل وسيط، سواء أكان الكلمة المكتوبة أم الصورة المتحركة. لكن ما الأثر الذى تتركه الكلمة والصورة (بمصاحبة الحوار) فى المتلقى؟ يكتب نجيب محفوظ فى قصة "صورة": "البوليس كالهواء يملأ الأماكن المغلقة" [٦] . هذا أبسط مثال على استحالة تحويل تشبيه كهذا إلى صورة متحركة سينمائية. ويكتب محفوظ عن الزوجة الى تسببت فى طرد القتيلة/ الخادمة: "قطبت الأم عند ذكر "بابا"، وغامت عيناها بذكريات مقلقة فيما بدا.."[٧]. يستطيع القارئ أن "يخمن" غيرة الأم وقلقها على زوجها من الخادمة شلبية، لكن المتفرج يطلب أن "يرى" بعينه شكل الغيرة ودوافعها ثم نتائجها،

فيمنحه الفيلم ذلك من خلال موقف حاضر (الخادمة الجديدة على السلم والزوج يتأمل ساقيها) يستدعى ذكرى ماضية (فلاش باك لمشهد الحب بين شلبية والزوج فى المطبخ).. وفى الموقفين تشهد الزوجة تلاعب الزوج. هكذا توحى القصة ويؤكد الفيلم. وهو يؤكد لأنه يظهر ويصور، بل ربما يستدعى ذاكرة المتفرج السينمائية ليسخر من عشرات المشاهد التى قدمتها السينما المصرية لخادمة على السلم والسيد يتأمل ساقيها ويشتهيها. على مستوى آخر يوحى الفيلم بعلاقة جنسية ولا يؤكدها، فيستعين بلقطة احتراق الطربوش ليبرز (مرة أخرى بصورة تشوبها السخرية) تحقق الفعل الجنسى بين الزوج وشلبية.

إن ما تنتجه النصوص الشارحة فى إطار تحليلها لقصة محفوظ وفيلم ثابت هو قصص موازية للقصة وللفيلم، فيما يشبه موقف "مينار" من رواية سيرفانتس. وهى إحدى مشكلات النقد القديم، فى محاكاته النص الإبداعى، وعجزه عن ذلك فى الوقت نفسه. وما نقصده بقصص موازية يتعدى فكرة التلخيص إلى فكرة فلسفية تتجاوز الفعل النقدى لتشمل أنماطًا أخرى من التاريخ Historicite. هناك مثلاً أطروحات متكررة يسهل التعرف عليها عند تحليل أى نص إبداعى تحليلاً سوسيولوجيًا، منها على سبيل المثال الأطروحة التاريخية لتقييم العلاقة بين النص الإبداعى والسياق التاريخى والسياسى الذى أنتج فيه. ومنها أيضًا الأطروحة الاجتماعية التى تلجأ إلى فكرة ثبات الواقع فى مقابل تغير الرؤى الفنية المعبرة عنه. فى الأحوال كافة يسعى الباحث/ الناقد إلى أن "يحكى قصة ما" من منظوره الخاص ووفقًا لمعارفه العامة والمتخصصة، ويقيم معايير للتفسير تبدو ثابتة، وأحيانًا جامدة. هذه القصة هى "حكاية عن حكاية" تعتمد من ناحية عددًا من المعلومات التاريخية، وتفسر من ناحية أخرى حكاية النص الإبداعى على ضوء هذه المعلومات. قصة موازية (فى إطار الجنس النقدى) للقصص المطروحة أدبيًا أو سينمائيًا أو غير ذلك.

ما علاقة هذا كله بفرضية "الأصل الأدبى والصورة السينمائية"؟ إننا نعتقد- وربما كنا مخطئين فى ذلك- أن ثمة بحثًا دائمًا عن "الأصل" وعن "الصورة المنعكسة عنه" يحكمان نظرة الدراسين إلى ما يسمى بالواقع، وما يسمى بالفن، وعلاقتهما المتصورة. ونعتقد أيضًا أن تجربة مدكور ثابت السينمائية هى محاولة لنقد وربما لرفض هذه البنية. يشوب محاولة مدكور ثابت - فى رأينا - قدر من السخرية لا يغيب إدراكه على المتلقى. إن صورة القتيلة فى الفيلم صورة غائمة لا

يمكن إحالتها إلى أصل ثابت ومؤكد، وهى صورة تبدو لنا فى بداية الفيلم أقرب إلى النيجاتيف، بلا ملامح. وهى فى ذاتها أصل مادى يصلح للصحافة والنشر كما يصلح لإجراء التحقيق، مثلها مثل أصل الفيلم المكون من صور متحركة تتناص مع "صورة" القصة المكتوبة فى بعض جوانبها. فى رأينا أن "حكاية الأصل والصورة" هى حكاية العلاقة الجدلية والمستمرة بين صورتين: صورة الواقع وصورة الحلم/ الفن، وكلتاهما بلا أصل ثابت، اللهم إلا شريط السيلولويد الحامل المادى للصور المتحركة. لقد اعتبرت قصة محفوظ أصلاً أدبيًا يتضمن صورة عن الواقع، وفى الوقت نفسه اعتبر فيلم ثابت أصلاً سينمائيًا عن أصل أدبى، أو صورة سينمائية عن واقع معين. لكن المشهد الأخير فى الفيلم وحركة الإصبع الشهيرة التى يقوم بها المخرج يصلحان -فى رأينا- للرد على هاجس الرجوع إلى الأصل الذى يحيّده الفيلم منذ العناوين "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة"، حتى النهاية والشكر الموجه إلى الجمهور. باختصار، السخرية من كون الفيلم صورة منعكسة عن أصل واحد ثابت هو الواقع. إذا أردنا الادلاء بدلونا فى بئر التأويلات الممكنة (لكل إنسان هذا الحق!) لقلنا إن كل شىء هو صورة بلا أصل: الواقع والفن، والقصة والفيلم، المنتج الإبداعى والمنتج النقدى. ثمة "دوافع" أو "مثيرات" Stimulus لإنتاج الصور، قد تكون فكرية أو نضالية اجتماعية، وقد تكون جمالية أو أيديولوجية، أو هذا كله مجتمعًا، لكنها تنتج فى النهاية "صورة". وإذا كانت الدراسات المشار إليها حتى الآن قد أغفلت بحث العلاقة بين الصورتين الأدبية والسينمائية بشكل متعمق وتركيبى Synthetique فإنها قد أولت اهتمامها الأول لتأكيد العلاقة بين هاتين الصورتين وبين صورة ما عن الواقع كما ينتجه الخطاب السوسيولوجى (سواء فى دراسة وفاء كمالو، أو فى دراسة د. حسن عطية، أو كما سنرى لاحقًا فى دراسة أسامة القفاش). وفى النهاية إذا شئنا بحث علاقة أخرى بين النص الفيلمي والنص الشارح - وهو الهدف من هذه الدراسة - لوجدناها فى جانب من جوانبها علاقة بحث عن أصول فى المقام الأول: الأصل البريختى فى الفرضية الأولى، والأصل الأدبى والواقعى فى الفرضية الثانية. واختلافنا مع ذلك لا ينقص من قيمتها الفكرية، وإنما يكشف أسلوبها القاطع، حيث لا ينفع القطع ويقينها حيث لا يجدى اليقين، وحيث يصح -فى رأينا- التردد والجدل وإعلاء النسبى على المطلق.

الفرضية الثالثة: قضية المعنى

يقودنا الجدل إلى طرح قضية المعنى بالشكل الذى وردت به فى الدراسات المعنية بتحليل "حكاية الأصل والصورة". تعرض "تيرى إيجلتون" لنظريات التأويل عند هيرش Hirsch وجدامر Gadamer فى كتابه المعروف "النظرية الأدبية". ميز هيرش بين المعنى والدلالة مؤكدًا أن المعنى من إنتاج الكاتب، وهو ثابت وسابق على اللغة بوصفة فعلاً إراديًا ومؤشرًا على وعى الكاتب، فى حين أن الدلالة متعددة، وهى من إنتاج القارئ، ويصعب مماهاتها مع قصدية الكاتب. فى المقابل اعتبر جدامر فعل التأويل حوارًا بين الماضى والحاضر باعتبار أن ما يستخلصه القارئ من العمل الأدبى ليس سوى إجابة عن طرح القارئ نفسه. ففهم النص فعل حاضر ومنتج لكنه لا يحقق إنتاجيته إلا بارتباطه بخيط التاريخ بوصفه سلسلة متصلة مثل نهر دائم الجريان. فى رأينا أن معظم التأويل، إما بافتراض كشف المعنى وتثبيته وتحليل الدلالات الممكنة، وإما بربط المعنى بتاريخ ما متصل ولا نهائى، وإما بالاثنين معًا. ينقد تيرى إيجلتون هذين الموقفين، ويعتبر أن التأويل يفشل فى الاعتراف بأن كل خطاب يرتبط بسلطة ما، بما فى ذلك سلطة التأويل نفسه، ونحن نتفق معه فى ذلك.

يهمنا فى هذا الإطار أن نشير إلى اندراج النصوص الشارحة "لحكاية الأصل والصورة" بدرجات متفاوتة فى سلم فعل التأويل، حتى وإن لم يعمد الباحثون إلى ذلك بوعى أكاديمى أو عن قصدية معرفية. فى دراسة أسامة القفاش "إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف" إفادة من مناهج تحليل الخطاب وعلم الدلالات والبويطيقا. وفى رأينا أنها الدراسة الأشمل حتى الآن، من هذا المنظور، التى أولت الفيلم حقه من العناية بالتفاصيل ودلالاتها، لكنها تبدو لنا أقرب إلى منهج هيرش فى التأويل من ناحية التمييز بين المعنى والدلالة. أجهدت الدراسة نفسها فى البحث عن المعنى المقصود من المخرج، ونجحت فى تكوين شبكة من الدلالات المعقدة لا يمكن بحال تلخيصها أو عرضها عرضًا وافيًا، لكنها استخدمت خطابًا يقينيًا ثبوتيًا يناقض انفتاح النص الفيلمى على تأويلات متعددة ووجهات نظر متشابكة. نأخذ أمثلة بسيطة من دراسة أسامة القفاش، حيث يقول مثلا: "توقف الموسيقى هنا يعنى تحطيم الفرد" (٤٠)، "ضياع الشباب = ضياع البراءة. تلك هى المعادلة التى يقدمها المخرج" (٤١)، "تلك هى إشكالية مدكور ثابت الرئيسية (...) مصر فى نهاية الستينيات" (٤١)، "الصوت هنا يستغل -وظيفيًا- ليقدم ثلاثة

معان: ١-معنى تنبيهى ٢-معنى درامى ٣- معنى زمانى" (٤٣)، "الطربوش/ الزمن البالى = اللبن/ مفردات السينما القديمة. والمعنى اللازم هنا أن... والمعنى المصاحب أن...." (٥١)، "إنه استفهام يقصد به الإدانة: أنتم القتلة- هذا هو المقصود" (٥٢)، "المشهد الملحمى الخامس يأتى ممثلاً العودة إلى الريف، ويعنى هذا عند مدكور ثابت العودة إلى الأصل" (٥٨)، "فكيهة عند الأب هى مصر عند مدكور ثابت" (٥٩) [٩] .

ماذا يفعل أسامة القفاش هنا؟ "لا شك!" أنه على وعى بتعقد العلاقة بين الدالات فى فيلم مدكور ثابت، وأنه يسعى إلى اكتشاف دلالات فكرية واجتماعية وجمالية لمختلف اللقطات والتكوينات والعلامات داخل الفيلم، وهو فى ذلك شغوف بالبنية العامة، وبما أسماه بالشكل الشعرى استنادًا إلى كتابات بازولينى. لكنه يتبنى خطابًا تأويليًا شبه مغلق فى رأينا، حتى وإن لم يقصد ذلك قصدًا، وذلك عن طريق تثبيت المعانى وتقديمها بوصفها الـ"معنى" (من منظور هيرش) الذى يقصده المخرج. من منظور الحقل المعرفى Discipline التأويلى يبدو ذلك مشروعًا، خاصة إن كان الباحث واعيًا به تمام الوعى -ولا نريد أن نقع فى الفخ ذاته فنؤكد علمنا بقصدية الباحث فى أثناء كتابته لنصه النقدى وبعدها - لكننا نختلف مع إنتاج المعنى فى النص الشارح بوصفه مقصودًا عن وعى من المخرج، ومع الدخول إلى رأس المخرج باعتباره هو نفسه صاحب المعنى. ما الذى يجعل "فكيهة عند الأب هى مصر عند مدكور ثابت"؟ إطلاق الحكم يحمل طاقة سلطوية تؤكدها وفرة الجمل الاسمية عند أسامة القفاش. وحركة القياس المجازى من الخاص إلى العام، ومن الجزئى إلى الكلى، ومن المادى إلى المعنوى هى حركة أحادية الاتجاه دائمًا تسعى إلى التجريد والتعميم، الأمر الذى نراه مربكًا ومحيرًا فى الوقت نفسه. أليس من السهل أن نعتبر "فكيهة" هى "مصر"، وتنتهى المشكلة بتكريس معنى عام كلى معنوى تجريدى؟

نلاحظ أن ثمة احتفاء بقضية إنتاج المعنى السياسى والاجتماعى من خلال استقراء العلامات الفنية، لا يقف عند رصد وتحليل المعنى كما يقصده المخرج، وإنما يربط بين قصدية المخرج وبعض الاتجاهات السياسية والتاريخية (فى التاريخ العام أو تاريخ الفن) التى تفسر لجوءه إلى هذا الشكل التعبيرى أو ذاك. مرة أخرى يعتبر الباحث الفيلم وثيقة فنية اجتماعية، يكتسب قيمته من تجريبيته الفنية، ومن جرأته فى نقد المفاسد الاجتماعية، وهى قيمة أخلاقية فى النهاية

(سنعود إلى ذلك فى حينه). يقول أسامة القفاش على سبيل المثال إن المسيح المصلوب الذى تظهر يده فى إحدى لقطات البداية هو رمز البراءة والطهارة، وإن مدكور ثابت يربط بين ضياع الشباب الراقص فى خلفية اللقطة وضياع البراءة. لا مجال هنا للاختلاف أو للاتفاق، فتلك ليست قضيتنا، لكن التأكيد أن تلك هى المعادلة التى يقدمها المخرج إنما هو قضية أخرى. من يقول إن رقص الشباب يساوى ضياعهم مثلاً، إلا إذا كنا نصدر حكمًا أخلاقيًا متعسفًا وتقليديًا؟ ومن يقول إن صلب المسيح يعنى ضياع البراءة ولا يعنى خلاص العالم من شروره كما يتبدى فى الفلسفة المسيحية؟ هل يمكن مثلاً، وبنفس منطق البحث عن علاقات وجودية/ اجتماعية، أن نعتبر خلاص العالم فى الرقص؟! إذن لا حدود للتأويل أو كما يقول أسامة القفاش: لا توجد قراءة محايدة؟ توجد قوالب معروفة مثل قضية الضياع المطروحة فى نهاية الستينيات، ومن السهل أن نقرأ بعين الستينيات رقص الشباب بوصفه رمزًا للضياع أو للبحث عن هوية. ولكن هل نستطيع أن نصر على القراءة نفسها فى نهاية التسعينيات؟ هذا تحديدًا ما نجده محيرًا فى كثير من الدراسات التى كتبت عن "حكاية الأصل والصورة"، حيث يتم استعادة الماضى النقدى الغربى لتفسير الماضى الإبداعى، رغم وعى البعض التام باختلاف اللحظة الراهنة نقديًا وابداعيًا، واختلاف التلقى تبعًا لها.

فى دراسته عن "حكاية الأصل والصورة" التى ضمنها كتابه عن السرد السينمائى، يرى فاضل الأسود أن استخلاص المعنى لا يتم بالحدس؛ و"إنما يتشكل المعنى ويتخلق عبر تشكيلات أنظمة السرد". يعتمد الباحث فى دراسته على كتابات نقاد ومنظرى على السرد فى السبعينيات أمثال جيرار جونيت، وميك بال، ودوريت كوهين، ويتطرق إلى عدد من تيمات علم السرد الرئيسية، مثل قيمة الزمن وخطابات الحكى ووظائف الراوى، إلخ. وبغض النظر عن تكرار كلمة "سرد" بمشتقاتها ما يزيد على مائة مرة عبر الدراسة، وبغض النظر عن إفادتها من دراسة "أسامة القفاش" وإدارج نتائجها ضمن نسق منهجى مختلف نوعًا، فإن الدراسة تَعد كثيرًا، فتطغى مفردات البحث الأكاديمى على جوهره، ولا تحقق من وعودها سوى القليل. هكذا تبرز عبر متاهة النقد لمحات ضوء هنا وهناك تساعد على متابعة قراءة النص الشارح حتى نهايته: فبعد وصفه إجراءات السرد (من وجهة نظره) يستخلص فاضل الأسود عددًا من الملاحظات العامة، منها مثلاً ظهور الرواة فى الفيلم بشكل مفاجئ، والاستعانة بشكل

الاستجواب وتقنيات استعادة الماضى التى تصب جميعها فى وظيفة واحدة تقريبًا هى - كما وصفها الباحث - الحفاظ على المتفرج فى حالة اليقظة.

يبدو لنا مما تقدم أن تعقد العلاقات داخل فيلم "حكاية الأصل والصورة" ومقاومته للمعنى بدلالات متشابكة قد أربك المتفرج والباحث، سواء عند عرض الفيلم فى بداية السبعينيات، أو عند إعادة اكتشافه فى منتصف التسعينيات. وإذا كان رد فعل المتفرج العادى متوقعًا، ما بين الدهشة والإعجاب، أو بين الحيرة والرفض، فإن رد فعل الباحث يبدو أكثر تركيبًا، حيث تجتمع لديه ذاكرة سينمائية متخصصة تسمح بالتعرف على أنساق التجريب وتذوقها، ومعرفة متقدمة بمناهج تحليل الخطاب اجتماعية كانت أو جمالية، وهى أدوات ربما لم تكن لتتوافر لنقاد آخرين فى زمن عرض الفيلم. وإذا كنا فى لحظة تلق خصبة أتاحت لتلك النصوص الشارحة فرصة الظهور والنشر على تنوع مصابها ومقاصدها، فإننا كقراء ننتظر من النص الشارح الذى يعتمد على تراث النقد الغربى أن يطور نفسه عبر ذلك التراث، لا للوقوف عند فرضيات مستهلكة مثل فرضيات التأثير والتأثير، وقضية المعنى المقصود والمطلق؛ وإنما لطرح فرضيات جديدة، يبدو لنا من أهمها: تعدد الدلالات وصدفويتها ونسبيتها الممكنة، وتقديم الواقع والمجتمع والحقيقية والمعنى والهوية وغيرها من المقولات بوصفها صورًا مبنية construetions . ينبغى أن نفهم الأسس التى تتبنى عليها، والتصورات التى تسمح لها بالاستمرار، والقوى التى من مصلحتها أن تكرسها مؤسسيًا. إننا إذ لا نمتلك إجابات قاطعة عن أسئلة النص الإبداعى فإننا نعى أن قراءتنا حتى الآن للنصوص الشارحة فى علاقتها بالنص الفيلمى هى فى ذاتها "صورة مبنية" تعتمد على فرضياتها الخاصة التى من شأن القارئ أن يستخلصها كما يهوى. لكننا نسعى إلى الفهم وإلى كشف آليات النصين الإبداعى والنقدى، ووظائف النص الشارح فى علاقته بالفيلم موضوع الدراسة، وهو ما سننتقل إليه الآن تفصيلاً.

وظائف النص الشارح

فى اعتقادنا أن خطاب النص الشارح metatexte يرتبط بعدد من وظائف الاتصال تسعى إلى تقديم النص الإبداعى وتلخيصه وعرضه وتحليله وتصنيفه وتوصيله. نستطيع فى إطار هذه الدراسة أن نشير إلى ثلاث وظائف ترتبط بعضها بالبعض، هى كما أسلفنا:

الوظيفة النقدية critique

الوظيفة التأويلية hermeneutique

الوظيفة السياسية politique

إننا نرى أن الوظائف الثلاث متحققة بدرجات متفاوتة فى علاقة النص الشارح بالنص الإبداعى موضوع بحثنا، وقد يؤدى النص الواحد وظيفة على حساب الأخرى، أو يؤدى الوظائف الثلاث معًا بحسب النسق البحثى الذى يعمل من خلاله. لن نتوقف عند درجة تحقق تلك الوظيفة أو تلك فى النص الشارح بقدر ما يهمنا أن نستقرئ شكل العلاقة التى يقيمها مع النص الفيلمى، سواء أكانت احتفائية أم معرفية أم سلطوية.

الوظيفة النقدية

تقع الوظيفة النقدية عند مفترق الطرق بين تاريخ الفن وتأسيس معيار جمالى ينبنى بالأساس على ذائقة الناقد وذاتية تقييمه للنص الإبداعى. لا يؤسس النقد بشكله التقليدى نظرية ما، فهو كممارسة وكخطاب يقوم على التفسير بوصفه أداة لفهم النص وتفصيله، وإبداء عدد من الأحكام الذاتية أو الموضوعية عليه. تقوم عدد من النصوص الشارحة المشار إليها هنا بالوظيفة النقدية بشكل مقصود، بمعنى تبنى الأسلوب المدرسى التعليمى لتوصيل عدد من المعلومات المهمة (من وجهة نظر الباحث) وإدراج النص الفيلمى فى سياقها، مثل الإحالات إلى تاريخ المسرح الملحمى وتاريخ مصر فى الستينيات وتاريخ السينما المصرية. تعبر هذه النصوص من التأسيس التاريخى المعلوماتى إلى استنباط بعض الأحكام وتطبيقها على الفيلم، منها كون الفيلم تجربة رائدة فى السينما المصرية ينبغى لشباب السينمائيين أن يحذوا حذوها، أو كون المخرج أفضل من زواج بين النظرية والإبداع. إننا لا نناقش موضوعية هذه الأحكام أو صدقها من عدمه؛ وإنما نحاول فهم ضرورتها، وبالتالى وظيفتها فى النص الشارح.

فى اعتقادنا أن الوظيفة النقدية للنصوص الشارحة تؤدى فى أحيان كثيرة إلى إقامة علامة احتفائية بالنص الفيلمى، وهى علاقة تتولد من خصوصية اللحظة الراهنة: التسعينيات، حيث يعاد استيعاب التجريب بنماذجه القليلة النادرة بوصفه قيمة ما بعد حداثية. يشوب هذه العلاقة قدر من المغالاة بطبيعة الحال يظهر فى استخدام صيغ التفضيل، كما يظهر فى العموم من خلال

التكرار، وهو أساس من أسس الطقس الاحتفالى، الأمر الذى يصل ببعض الباحثين أحيانا إلى تفسير عدم الاحتفاء بالفيلم عند عرضه الأول نوعا من التآمر المقصود. إن تكرار الاحتفاء بقيمة الفيلم الملحمية البريختية، وبالمضامين الاجتماعية التى من المفترض أنه يرسخها، وبعلاقته بأدب نجيب محفوظ وواقعيته، يؤسس طقسا عبر النقد، بحيث يصبح لزاما على المتلقى أن يستقبل الفيلم فى إطار أفقه الاحتفالى هذا، وذلك بالطبع إذا كان المتلقى قارئا للنصوص الشارحة المشار إليها.

إن العلاقة الاحتفائية التسعينية بين النص الشارح والنص الفيلمى وليدة لحظة راهنة، لكنها لم تستوعب ظروف اللحظة الماضية التى استقبل فيها الفيلم بالصدود والرفض بصورة بدت آنذاك طبيعية، أى متوقعة. لقد كتب سامى السلامونى فى عددين متتاليين من مجلة "الإذاعة والتليفزيون" (أغسطس ١٩٧٢) عن فيلم "صور ممنوعة" محتفيا برسالة الجزأين الأول والثانى الاجتماعية النقدية، فى حين حصر دور السينما فى مخاطبة "الشعب" ونسبته العظمى من الأميين الذين يعانون "مشاكل ملحة لا تحتمل الهزار أو التجريب"، فى نقده لفيلم "حكاية الأصل والصورة". ثم يؤكد السلامونى أن نجيب محفوظ تناول "القضية" ببساطة "لأنه فنان حقيقى ومتواضع"، هكذا يطلق حكما أخلاقيا على قيمة جمالية، ويتوقع أن "يفهم" الفيلم حيث لا يجب الفهم بالضرورة، ويزعجه انهيار "أفق توقعه" (بتعبير ياوس Jauss) بسبب تجربة ذاتية إبداعية هى تجربة الأنا، مدكور ثابت. هذه العلاقة الرافضة التى ينشئها نص السلامونى مع نص مدكور ثابت هى الوجه الآخر للعلاقة الاحتفائية التى تنشئها نصوص التسعينيات مع النص الفيلمى. فمع أن أكثر من خمسة وعشرين عاما قد مرت على عرض الفيلم الأول، وعلى مقال السلامونى، فإن النصوص الشارحة للفيلم ظلت حبيسة المعادلة الأخلاقية نفسها، ولكن فى ثوبها الاحتفائى. لقد ظلت هذه النصوص تخلط بين المعيار الأخلاقى والمعيار الجمالى، وتبحث عن فهم المعنى، حيث تتمرد التجربة على المنطق والقولبة. وفى المقابل، لم تعد ذاتية المخرج المتمثلة فى إهدائه الفيلم إلى "الأنا"، تلك الكلمة بائسة الصدق، مشكلة أخلاقية، خاصة بعد سلسلة أفلام السيرة الذاتية المصرية والعربية، بل تحولت إلى مؤشر جمالى يستحق التحية، نعى نحن الآن سبب إعجابنا وتقديرنا له.

الوظيفة التأويلية

تستوعب الوظيفة التأويلية الوظيفة النقدية وتتجاوزها: ففضلا عن محاولة ربط الماضى التاريخى بمعيار الحكم الجمالى، لا تكتفى الوظيفة التأويلية للنص الشارح بإقامة علاقة احتفائية مع النص الفيلمى؛ وإنما تستثمر تحليلها للبنى الدلالية فى ربط هذه البنى بقيم جمالية عليا transcendantap . ولكن ماذا نقصد بداية بالقيمة الجمالية؟

إننا نعتقد أن كل قيمة هى فى الواقع قيمة ذاتية، نسبية، تنبع من الذات، وتخاطب ذواتا، وتتضمن حكما ومعيارا بالضرورة. يفرق جيرار جونيت فى دراسة حديثة له عنوانها "أية قيم جمالية؟" بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية، معاديا كانط الذى يعتبر الأولى قيمة كونية تتأسس على حساسية إنسانية جماعية وعلى استجابات عامة لدى البشر جميعا. يكتب جونيت: "إن الجماعات مثلها مثل الأفراد، ما أن تعى هويتها وذائقتها المشتركة القائمة فى أساسها على ثقافة مشتركة، حتى تميل بشكل طبيعى إلى تنصيب هذه الذائقة "كقيمة"، أى تحويل هذا الإجماع الأمبريقى إلى معيار اتفاق، ثم تحويل معيار الاتفاق هذا إلى معيار إلزام يستطيع أن يفرض نفسه على كل أفراد الجماعة، بل أبعد من ذلك، على كل الجماعات"(١٠) . ثم يردف: "يقوم هذا التحويل على اعتبار القيم الجمالية لازمة للقيم الأخلاقية بشكل واضح أو غير واضح (...) وعلى إضفاء ما يمكن أن أسميه بقدر من الجفاف عامل القيم الأخلاقية على بعض القيم الجمالية (المفضلة بطبيعة الحال)" (١١) . وينتهى جونيت إلى أن مفهوم القيم الجمالية مفهوم وهمى لأنه يتأسس على ذائقة ذاتية بالضرورة، فى حين يعتبر مفهوم القيم الأخلاقية ذاتيا أيضا، وإن كان يتم موضعته عن طريق احترام المعايير العاليا المتفق عليها.

تؤسس الوظيفة التأويلية للنصوص الشارحة مجموعة من القيم الجمالية عن طريق استثمار المعانى الاجتماعية المفترضة فى النص الفيلمى، لتقيم مع هذا الأخير ما يمكن أن نسميه بالعلاقة المعرفية، بحيث يصبح فيلم "حكاية الأصل والصورة" الوعاء الجمالى الأفضل لاستيعاب زمرة من المعارف الاجتماعية والسياسية وغيرها، وتوصيلها إلى المتلقى. بمعنى آخر، يعبر النص الشارح أن الفيلم وثيقة ذات إحالات متعددة referebces تسحب قيمتها الأخلاقية على قيمتها الجمالية المتصورة.

وفضلا عن التصور العام بامتلاك المعنى والقدرة على اكتشاف قصدية المخرج، ثم افتراض توصيل قيمة تربوية / معرفية ما عبر النص الشارح، فإن تأسيس عدد من المعايير الجمالية يعد إحدى أهم وظائف النص الشارح التأويلية. تظل هذه المعايير ذاتية، وتكشف عن نفسها عبر خطاب النص الشارح، أيًا كان النسق النقدى الذى يعمل من خلاله الباحث. يعتبر أسامة القفاش أن قراءاته للفيلم "هى مجرد إحدى المعارف الكثيرة التى يتضمنها الفيلم"، ثم يؤكد فى موضع آخر أن السينما فى أعلى مراحل نضجها "لا تكون فقط أداة لقراءة الواقع وفهمه؛ ولكن أيضًا أداة لاستقراء هذا الواقع وتغييره". ثم يجمل المفردات الجمالية للفيلم من وجهة نظره فى ثلاث: "الذاتية الحرة غير المباشرة، والشكل اللاتقليدى، والمفردات الشعرية".. فى المقابل، يسعى د. حسن عطية من خلال "التأريخ النقدى والوقائعى" لتجربة مذكور ثابت إلى تأكيد أهمية التجريب بوصفه سمة أساسية من سمات الفن، مؤكدًا أن القدرة على تطوير الفن "هى التى تمنحه استمرارية الوجود والتعبير عن واقعه تعبيرًا جماليًا يتشابك مع التعبير الاجتماعى من أجل دفع حركة المجتمع فى مسارها الحضارى المتقدم". ويستخدم فاضل الأسود عبارات مثل "الحيوية والطزاجة"، "التماسك الهندسى"، "تفادى المألوف والمكرر"، "تقديم صيغة سردية مركبة شديدة الإحكام ومتميزة"، وغيرها للتعبير عن منطق جمالى يضع الصياغة الفنية موضع الصدارة فى تقييم العمل الإبداعى.

وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع بعض هذه المعايير الجمالية (فهناك من المعايير قدر ما هناك من النصوص والباحثين)، فإننا نلاحظ كقراءة للمادة المكتوبة عن الفيلم أن المعيار الجمالى لا يؤخذ عادة فى الاعتبار إلا من حيث اتساقه مع معيار أخلاقى إلزامى يتفوق علية ويمارس سلطة ما على محدداته. كما نلاحظ أن مراوغة الخطاب الجالى ولجوءه إلى مفردات ميتافيزيقية بالمعنى العام يقابله وضوح الخطاب الأخلاقى واستخدامه مفردات اجتماعية ذات طابع يبدو أمبريقيًا لتأكيد سطوته. هذا المنطق فى التأويل يبدو لنا- وقد نكون مخطئين- المعادل الطبيعى للمنطق المعاكس الرافض للفيلم بسبب تجريبيته أو غرائبيته أو انفصاله عن واقع المجتمع المصرى، إلخ.. فإذا كان المعيار الجمالى مثلاً هو "التجريب" فإن هذا المعيار نفسه يقابل تارة بالرفض وتارة بالقبول وفقًا لمعيار أخلاقى أعلى وأكثر إلزامًا، وهو مثلاً "تغيير الواقع". فى الحالتين يسعى

النص الشارح إلى استخدام التأويل كنسق معرفى لإثبات أو لنفى عدد من المعايير والمعارف العامة، ومن هنا يصبح بوسعنا أن نربط بين العلاقة الاحتفائية والعلاقة المعرفية من ناحية، وبين العلاقة السلطوية التى سنفصلها الآن، لتفسير علاقة النص الشارح بالنص الفيلمى.

الوظيفة السياسية

للنص الشارح استراتيجيات نقدية وتأويلية متنوعة، من بين أهدافها الإقناع والاتصال وتطوير مفاهيم فلسفية وفنية جديدة. ربما كانت إحدى هذه الاستراتيجيات هى الاتكاء على سلطة التاريخ (كما أسلفنا)، وقد تكون الاتكاء على سلطة منهج أكاديمى باستخدام أدواته البحثية ومفرداته وفرضياته (الأمر الذى يوقع البعض فى متاهة نقدية مربكة للبحاث والقارئ معًا). وقد تكون الاستناد إلى سلطة الإجماع كمعيار أخلاقى إلزامى. تجتمع هذه الاستراتيجيات لتشكيل ما أسميناه بالوظيفة السياسية للنص الشارح. كيف تنشأ هذه الوظيفة، وهل نستطيع أن نجد لها معادلاً فى النص الفيلمى؟

إذا افترضنا أن "حكاية الأصل والصورة" يتبنى خطابًا سياسيًا بالمعنى العام للمفردة، من أهدافه نقض المعنى الثابت اليقينى، والاستعصاء على التفاسير المعدة سلفًا، وعلى المناهج النقدية المحددة لهويته (تجريب ملحمى، متخيل، سردى، إلخ)، فإن الوظيفة السياسية للنص الشارح تتبنى خطابًا مقابلاً من أهدافه ترويض الخطاب الابداعى وتطويعه وإخضاعه لنسق سلطوى مواز له، وذلك ببسط سلطة النقد والتأويل على النص الفيلمى، ومن ثم على القارئ. ليست هذه السلطة موجودة بالفعل؛ وإنما هى موجودة بالقوة، حيث تسعى إلى كسب اتفاق القارئ وتسليمه بأهميتها كوسيط للدخول إلى النص الفيلمى.

نحن نرى أن "حكاية الأصل والصورة" فيلم يسخر من كل أشكال الأيديولوجيا، وقد تكون رؤيتنا مغرضة، بمعنى أن الغرض منها هو بسط سلطة التمرد على المعنى على قارئ دراستنا مثلاً، فى حين يرى باحثون آخرون أن الفيلم تعبير عن صراع الأيديولوجيات، بل إنه يتنبأ بسقوط طبقة وقيام أخرى للثورة على تردى الأوضاع الاجتماعية. للنص الشارح إذن عدة أغراض سياسية، الهدف منها- أو أحد أهدافها- هو إقامة علاقة سلطوية بالنص الفيلمى، إما عن طريق التأويل، وإما عن طريق تأليه النص بوصفه حامل الحقيقة والمعبّر

الجمالي إلى الواقع. في اعتقادنا أن السخرية من ثبات الفكر ويقين الأيديولوجيا في الفيلم يستدعي موقفًا متشككًا من الفيلم ذاته بوصفه حامل الحقيقية، ليس لأن الفيلم يعطي درسًا في الشك فقط (مَن القاتل؟)؛ ولكن لأنه يعطي نموذجًا لتشظي الصور والدلالات والمعطيات الملموسة نفسها من خلال سؤال مقابل وربما بَدَهي: ومن القتيلة؟ وتلك إحدى ميزات الفيلم العديدة. ربما أراد نجيب محفوظ بحسه الروائي أن يعطي لقصته القصيرة أبعادًا روائية فاستخدم الصورة باعتبارها ذات أصل واحد، وأنهى الحبكة بكشف القاتل، لكن مدكور ثابت قدم رؤية ساخرة من هذا البعد الروائي ذاته بتفكيكه القصة إلى متتالية قصصية، وبتذويبه سلطة المخرج داخل النص الفيلمي، وبإبقائه على الجانب الإيهامي لما يمكن أن يسمى "الحقيقة" متقدمًا على الطابع اليقيني لحقيقة القاتل التي يكشفها محفوظ في قصته. ومن هنا خصوصية هذا الفيلم وتميزه وقابليته لقراءات متنوعة، حيث يجد فيه الجميع، بمن في ذلك نحن، منفذًا لأفكارهم.

من ناحية أخرى، نستطيع أن نعتبر الوظيفة السياسية للنص الشارح حاضرة في وظيفتيه النقدية والتأويلية ومتقدمة عليهما من حيث هي محاولة لتجاوز النص السينمائي إلى تصورات عليا ذات طابع سلطوي إلزامي. ومع أن هذه التصورات لم تعد ذات قيمة إلزامية لدى بعض المفكرين الغربيين أمثال كاستوريادس وبندكت أندرسون في مجال العلوم الاجتماعية، وليوتار وجيل دولوز في مجال الفلسفة، إلا أننا ما زلنا نستثمرها لقولبة الإبداع وصبه في هياكل فلسفية واجتماعية شرع بعضهم منذ زمن في اختبار نشأتها وتكوينها ومساءلتها سياسيًا وسلطويًا.

خاتمة

نود بعدما تقدم أن نؤكد جملة من الفرضيات التي دفعتنا إلى بحث علاقة النصوص الشارحة بالنص الفيلمي، واتخاذ فيلم "حكاية الأصل والصورة نموذجًا". لقد افترضنا أولاً أن كل قراءة نسبية وذاتية تستند إلى عدد من الفرضيات، وتعتبرها ثابتة، فتنطلق منها لنقد النص الإبداعي وتأويله. وقراءتنا تفترض بدورها نسبية القراءات الأخرى وذاتيتها. وثانيًا أن ذاكرتنا السينمائية والنقدية تلعب دورًا مهمًا في تأسيس هذه النسبية المعرفية بحيث يصعب اليوم الانضواء بشكل مطلق تحت راية جمالية أو أخلاقية، وهو ما دفعنا إلى عنونة

هذه الدراسة فى سياق مفهوم: "نقد النقد لكسر الإيهام النسبى بامتلاك المعنى"، ونقول إن نسبة تحديد الإيهام بامتلاك المعنى تعود إلى الباحث صاحب النص الشارح أولاً، وإلى القارئ نفسه ثانيًا. وثالثًا أن تصوراتنا الأخلاقية لا تنسحب بالضرورة على معاييرنا الجمالية، فإذا كان ثمة تصور أخلاقى يحكم الفيلم مثل "القتل جريمة نكراء"، نستطيع اعتباره قيمة كونية universel، فإن تصورًا جماليًا مثل "التجريب قيمة فنية"، يظل رهن اللحظة والخيار الفردى والذائقة وجملة أخرى من العوامل الموضوعية. رابعًا وأخيرًا أن كل فكرة أو قيمة أو دعوة هى صورة مبنية مفرضة بالمعنى الإيجابى للكلمة، وتفكيك هذه الصورة يخلصها من طابعها الميثولوجى، ويخلص الباحث من ولعه بالأصل فى مقابل شكه فى الصورة، وينزع عن الصور المبنية هالة القداسة التى تحلق فوقها بوصفها تكوينًا أزليًا أبديًا، ونقصد بالصور المبنية مثلا صور "الفن لتغيير المجتمع"، و"التجريب فى خدمة السينما"، التى يتم من خلالها مضاهاة قيمة الجمال بقيم الخير والحق، وقيمة المتعة بقيمة التعليم والتربية. لقد تكسرت تصورات كثيرة منذ كتب بورخيس قصته "بيير مينار مؤلف دون كيشوت"، وتظل هناك أصنام أخرى تعانى شمولية النظرة إلى العالم، ربما كان من بينها تصورنا نحن، الآن، فى أثناء كتابة هذه السطور، بأن النسبى يعلو على المطلق، وبأن اللاثبات والصيرورة هما أول مبادئ تشكيل الصورة.

هوامش

١- J.L. Borges, *Fictions*, Gallimard, 1957, P.50

٢- نفسه ، ص ٥١-٥٢ (الفقرة من ترجمتنا).

٣- G.Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, 1982. P. 10 (الفقرة من ترجمتنا).

٤- عبدالوهاب الشرقاوى، "رؤية جديدة للسينما المصرية يقدمها ثلاثة من المخرجين الشبان"، مجلة السينما، العدد ١٢، نوفمبر ١٩٦٩، ص ١٠٦ .

٥- انظر دراسة وفاء كمالو بعنوان "مدكور ثابت والتمرد على النوستالجيا. رؤية تفكيكية لمفهوم التمرد فى وعيه النظرى والإبداعى"، بتاريخ مايو ١٩٩٩ .

٦- نجيب محفوظ، "صورة"، ضمن مجموعة "خمارة القط الأسود"، المؤلفات الكاملة، الجزء الثالث، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩١ ، ص ٥٨٦ .

٧- نفسه، ص ٥٨٤ .

٨- انظر Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, University of Minnesota Press, London,1994.

٩- أسامة القفاش، "إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف، صورة مدكور ثابت"، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٥ ، ١٩٩٥ (أشرنا إلى أرقام الصفحات بعد كل استشهاد).

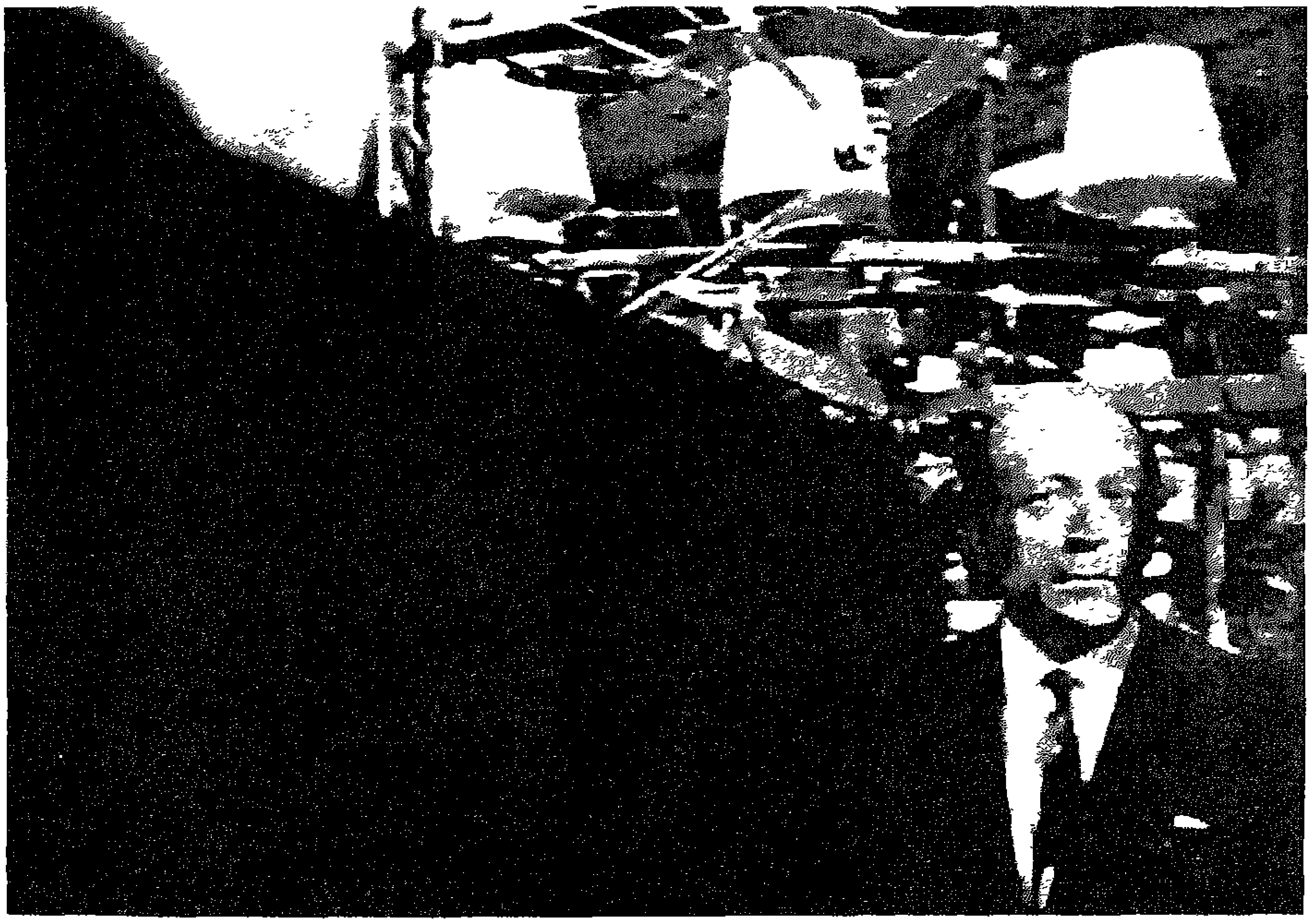
١٠- G.Genette, *Figures IV*, Sellil, 1999, P.72

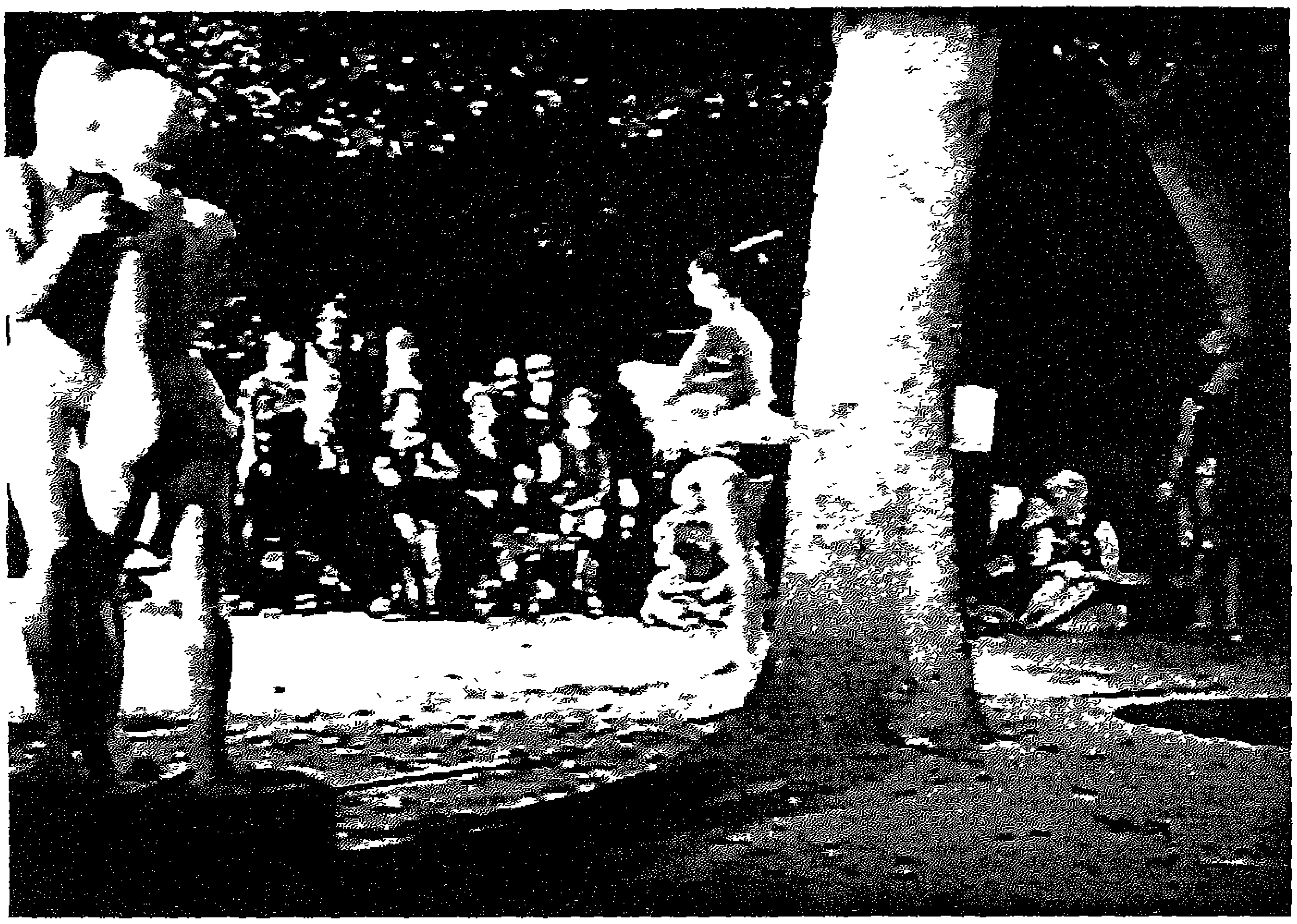
١١- نفسه، ص ٧٢-٧٣ (الفقرة من ترجمتنا) .

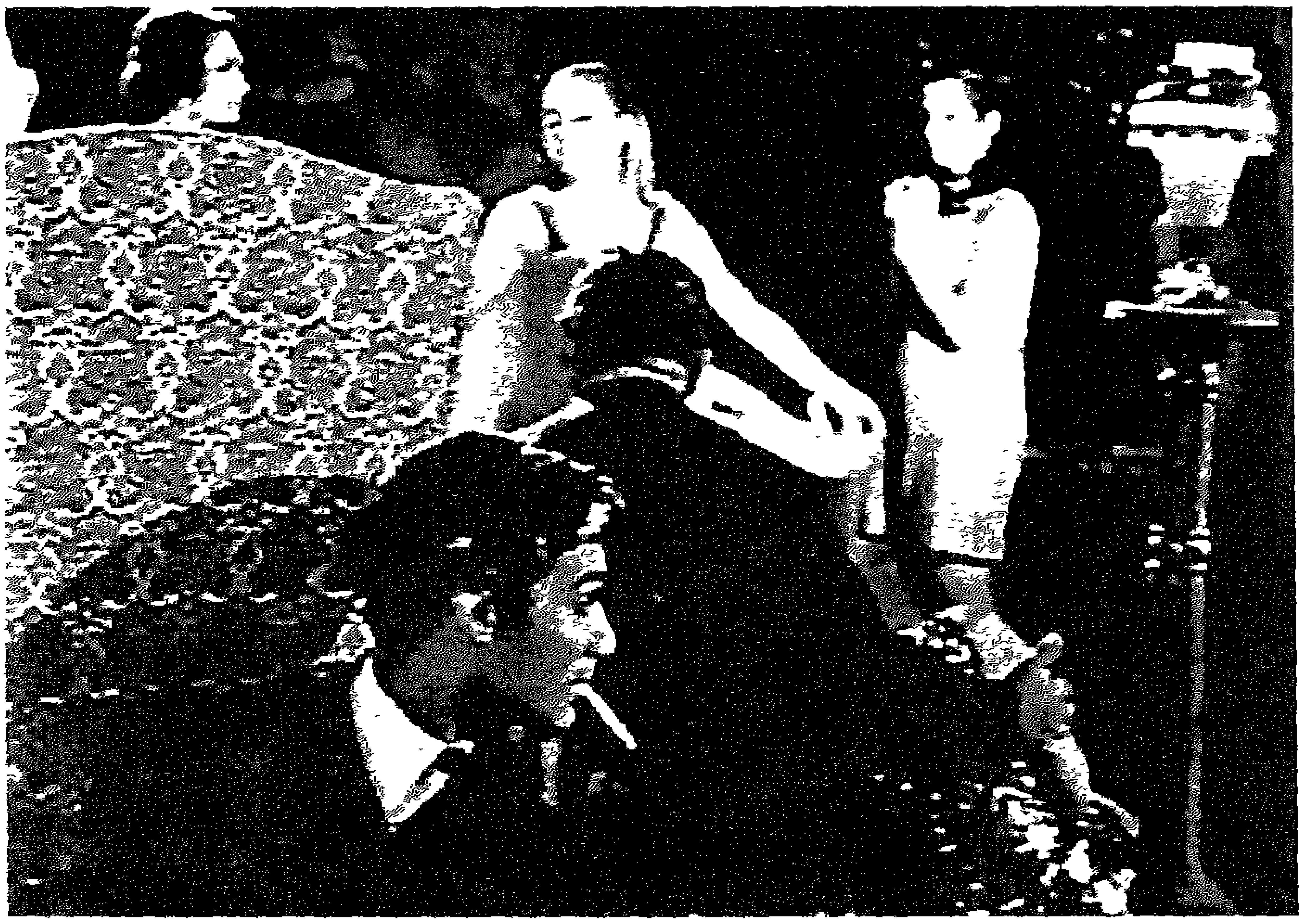
نبذة عن كاتبة الدراسة

مَى التلمسانى كاتبة وناقدة سينمائية. صدرت لها مجموعتان قصصيتان بعنوان "نحت متكرر" (١٩٩٥)، و"خيانات ذهنية" (١٩٩٨)، ورواية "دنيازاد" (١٩٩٧) التى ترجمت إلى عدة لغات أوروبية، منها الإنجليزية والفرنسية والألمانية والهولندية. نشرت عددًا من الكتب المترجمة: "السينما العربية" (١٩٩٤)، "قراءة المسرح" (١٩٩٥)، "ممارسة المونتاج" (١٩٩٦)، كما صدر لها كتاب "فؤاد التهامى وزهرة المستحيل" (١٩٩٥). تعد حاليًا (*) رسالة الدكتوراه بجامعة مونتريال (كندا) عن الحارة فى السينما المصرية ١٩٣٩ - ١٩٩٩.

* وقت كتابة الدراسة .







القسم الثالث :

دراسات الاكتشاف

قراءة سوسيولوجية لفيلم وجيل:

تبادلية التجريب فى البنية الدرامية بين القصة القصيرة والفيلم السينمائى

" صورة " نجيب محفوظ ومدكور ثابت نموذجا

بقلم

د. حسن عطية

(مصر)

مع التسليم بضرورة العمل البحثى والنقدى فى اتجاه الكشف عن الخطوات والتجارب الريادية الموءودة فى طريق السينما العربية ومساراتها السابقة، فإن ساحة السينما المصرية - بحكم التكثيف فى تراثها الإنتاجى- تصبح محل الاستهداف الأول لهذا الاستكشاف ، ليس لكونها فقط تمتلك سمات الصناعة المتواصلة ، ولكن- أساسا- بسبب هذا الزحام المتراكم فى الإنتاج ، بل والمتسارع دائما فى مدى عدة عقود منصرمة ، مما يجعل هذه السينما المصرية - ورغم موجات عطائها المستمرة - هى المؤهلة دون غيرها من أنشطة الإنجاز السينمائى فى البلاد العربية الأخرى ، للمرور أحيانا فوق توهجات ريادية إلى درجة وأدها، أو حتى أحيانا بطمس بعضها تحت وطأة وطغيان مساحة السائد أو الرائج.

من هنا، وضمن منهج يتوجب الآن تبنيه لإعادة التأريخ النقدى والوقائعى لمثل هذه التجارب ، سوف تنطلق بداية الدراسة فى هذه الورقة عبر أربعة مداخل ضرورية ، تمثل فى مجملها الجزء التأسيسى لهذه الدراسة ، حيث يأتى أولها كمدخل " خبرى " يتعلق بالوقائع والملابسات الآنية التى عملت وتعمل على طرح

وبعث تجربة أصبحت تتبدى للمحللين كواحدة من أهم روافد هذا المنحى الاستكشافى ، ويأتى الثانى كمدخل مفاهيمى يتعلق بالنظرة التاريخية التى تؤدى بالدارسة إلى تحديد طبيعة هذه اللحظة الآنية ، بما يحفز على ضرورة البحث فيها، كما يضىء اختيار هذا الموضوع نموذجا بحثيا لها . أما الثالث فهو المدخل إلى قراءة جيل وفيلم ، وهو المدخل الذى من شأنه أن يوضح ويشير إلى موضوع الدراسة الذى سوف يأتى فى شقه النقدى والتحليلى- والأساسى هنا - مهتما بتجربة تتعلق بفيلم مصرى أنجز حول قصة لنجيب محفوظ يمكن تصنيفها ضمن عالم القص الكلاسيكى الذى ينتمى لمرحلته الروائية فيما قبل ١٩٦٧ (رغم أن النشر فى كتاب قد تم لاحقا) ، بينما تتعلق نفس التجربة بالمنحى التجريبى لمعالجة المخرج مدكور ثابت السينمائية لنص هذه القضية نفسها ، وحيث تأتى هذه المعالجة عبر بنية تجديدية للسرد السينمائى[1]، فإذا بها تشى وترهص بعالم القص القادم عند نجيب محفوظ نفسه، أى فيما سوف ينتمى إلى ما بعد ١٩٦٧. وأما المدخل الرابع فهو يشير إلى مجريات التحليل النقدى فى هذه الورقة ، مثلما يبادر بالإشارة مسبقا إلى بعض الظروف الخاصة للمبدع فى هذه التجربة، وفى حدود ما يهم الدراسة ، مع التأكيد على حقيقة اختلاف الأزمنة، ومن ثم ضرورة الاعتبار لتغير السياقات الاجتماعية كشرط حتمى لأية نظرة تقييمية فى هذا الصدد، وبما قد يكشف عن تبوآت الفنان واستشرافاته للغد ، انطلاقا من لحظته الآنية .

أولا: مدخل خبرى / وقائعى (حول آنية الدراسة)

احتفلت الأوساط الثقافية فى مصر، مع مطلع عام ١٩٩٧ ، بمرور ربع قرن على انفجار الشارع المصرى فى يناير ضد أكذوبة عام الحسم : عام ٧١ وما احتواه من انقلاب سلطوى / أيديولوجى على النظام السابق ، الذى كان قد انكسر بدوره، بموت مؤسسه وحاميه الأول ، قبل انقلاب مايو ٧١ وبعدة أشهر فقط ، ولم تنفجر طلائع الشارع المصرى الشبابية الطلابية فجأة ، وإنما كانت

إحدى صور التفجر الكبرى ، والتى بدأت رحلتها مع أول خروج لشباب مصر العمالى بحلوان والطلابى بجامعتى القاهرة وعين شمس ضد هزيمة ٦٧ والمتسببين فيها ، فى فبراير ٦٨، وقد استمرت هذه الانتفاضة الشبابية لتسع سنوات (٦٨-٧٧) تعبر خلالها عن موقف مجتمع باحث عن التغيير ، خرج متمردا وساخطا إلى الشارع ، ليجد نفسه فى النهاية مدفوعا إلى تيه مترامى الأطراف، ضاع فيه لربع قرن من الزمان ، وحينما قرر العودة راح يقلب فى أوراقه القديمة، فى (نوستالجيا) جارفة ، أملا فى اكتشاف سر قوته زمنذاك ، ورغبته فى معرفة الطريق الذى ضاع منه .

إن الاحتفال هذا العام (١٩٩٧) بمرور ربع قرن على إحدى قمم التمرد الشبابى، هو فى حقيقته تفتيش عن الثورة فى أعماق جيل يقود الحياة السياسية والثقافية فى مصر اليوم ، ومحاولة لوضع تجربة ثائرة أمام جيل اللحظة الحاضرة علّه يدرك أن الطريق ليس مسدودا ، وان انكسار (بعض) المثقفين ليس شرخا فى جبهة التصدى أو تآكلا لها؛ وإنما هو نوع من سقوط الطلاء عن السطح ، بينما البنيان قوى ، ويزداد قوة يوما بعد يوم بمدد من الشباب الذى صفق فى صالات السينما ، للزعيم العربى فى " ناصر ٥٦ " ، وهو يعلن (تأميم) قناة السويس، فى زمن (الخصخصة) ، ويؤكد إرادة الذات العربية القوية فى مواجهة الآخر.

داخل هذا السياق ، وفى مجال السينما ، أعاد الباحثون والنقاد اكتشاف فيلم يعد إحدى علامات هذا الزمن الثائر ، وإحدى أبرز النقاط المضيئة التى أهيل عليها التراب بسرعة، وهو فيلم (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة ") للمخرج الشاب وقتذاك : مدكور ثابت . هذا بينما تجسدت عملية إعادة الاكتشاف لهذا الفيلم وبرز تكثيفها فيما نشر وينشر الآن تباعا من دراسات هامة وكبيرة حول الفيلم نذكر منها:

* " إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف... صورة مدكور ثابت " لأسامة القفاش - مجلة (ألف) - الصادرة عن قسم الأدب الإنجليزى والمقارن- الجامعة الأمريكية بالقاهرة- العدد ١٥- سبتمبر ١٩٩٥ (من ص ٣٨ : ٦٩).

* "دعوة للقراءة الفيلمية فى " صورة " نجيب محفوظ ومدكور ثابت" لأشرف راجح - مجلة " الثقافة الجديدة " - القاهرة - العدد ٩٠ - مارس ١٩٩٦ (من ص ٨٨ : ٩٣).

* " التأطير المسرحى والتاريخى لصورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت فى السينما " للناقد والمخرج التونسى فتحى الخراط (مدير مهرجان قرطاج السينمائى الدولى) - مجلة المسرح - القاهرة - العدد ٩٦- نوفمبر ١٩٩٦ (من ص ٧٢ : ص ٨٢) .

* فصل خاص (٤٥ صفحة) من كتاب " السرد السينمائى " لفاضل الأسود- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٦، وهو الكتاب الذى انصب فى دراسته التطبيقية على أربعة أفلام مختارة ، هى بالترتيب : المواطن كين لأورسون ويلز ، وناجى العلى لعاطف الطيب ، وحكاية الأصل والصورة لمدكور ثابت ، والفلاح الفصيح لشادى عبد السلام . وقد تضمن الفصل الخاص بدراسة فيلم مدكور ثابت دراسات تصدرتها عناوين : ديناميكية صناعة المتخيل، النص السينمائى " حكاية الأصل والصورة "، مراوغات الزمن وإشكالية تبادل فعل السرد، كسر الإيهام، الارتجال المحسوب، خطابان للسرد واللعبة داخل اللعبة، جماعية حق المعرفة وديموقراطية السرد (من ص ٢٨٦ : ص ٣٣١).

* " ديالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت (تأكيد اللاإيهام مقابل كسر الإيهام)" لجلال الجميعى مجلة الثقافة الجديدة - القاهرة - العدد ٩٣- يونيو ١٩٩٦ (من ص ٣٢ : ٣٩) .

هذا بالإضافة إلى الكتابات الصحفية والنقدية التى تناولت هذا الفيلم بالتحليل والعرض الذى يحمل بدوره تركيزا واضحا على أهمية الكشف عن قيمته فى تاريخ السينما العربية ، مثلما تعكسه صياغة عناوين هذه المقالات ، من قبيل : " إعادة اكتشاف فيلم مختلف : حكاية الأصل والصورة.. (صورة) من ١٩٧٢ توقعت (أصل) حياتنا ".. مايسة حافظ، الشعب، ٢٤/ ١٠ / ١٩٩٥)، ومثلما انعكس أيضا فى ندوات النقاش والعروض السينمائية الثقافية التى استهدفت إعادة الإحياء لهذا الفيلم ، والتى امتدت إلى خارج مصر ، من قبيل العرض الذى قدمه معهد العالم العربى فى باريس ضمن مختاراته لبرنامج الاحتفال بمئوية السينما المصرية، حيث تم تخصيص يوم ١٤ يناير ١٩٩٦ لعرض كل من هذا الفيلم، و" المومياء " لشادى عبد السلام ، وهو العرض الذى لقى كذلك اهتماما صحفيا يركز على نفس الفكرة ، إذ كتب صلاح هاشم مثلا (شاشة باريس ٩٦ ، الأهرام الدولى ، ٢٤ / ١ / ١٩٩٦) مؤكدا على أن الفيلم "فى تصورنا إحدى أهم العلامات البارزة فى تاريخ السينما المصرية .. ولم نكن

شاهدنا الفيلم من قبل ، فذهلنا لمشاهدته فى المعهد، وكانت مفاجأة لاكتشاف فيلم مصرى فى " صورة " مدكور ثابت.. ويذكرنا الفيلم بتداعياته بأجواء أفلام الحداثة الأوروبية فى أعمال فيللينى وأنطونيونى.. " . أما آخر هذه الاحتفاءات- حتى كتابة هذه السطور- فكان ذلك الطرح الجاد مع المناقشات الثرية التى صاحبت عدة عروض احتفالية للفيلم خلال الدورة الثانية للفيلم التجريبى والقصير، والتى أقامتها الجامعة التونسية لنوادى السينما أيام ٩، ١٠، ١١، ١٢ مايو ١٩٩٧، وفى إطار ندوة فكرية حول التجريب والتجريبية فى السينما ، حيث تمت دعوة المخرج مدكور ثابت وفيلمه باعتباره " فيلما رائدا فى مجال التجريب" وفق ما جاء فى نص الدعوة الموجهة من الجامعة برئاسة د. محمد المديونى(٢).

وإذ بدأت تتوالى الآن مثل هذه النوعية الجادة من الدراسات السينمائية ، منصبة على تجربة لفيلم مر على عرضه الأول أكثر من ربع قرن ، فإن ذلك من شأنه أولا أن يؤكد على ضرورة الكشف التحليلى عن تلك التجربة ضمن سياقاتها المتكاملة ، وهى التجربة التى سوف توحى عبر الدراسة المنهجية أنها لو كانت ظهرت ، وظهر صاحبها ، فى زمن آخر لأحدث ثورة فى السينما العربية لا تقل عن ثورة نقاد (كراسات السينما) الفرنسية فى أواخر الخمسينيات ، عندما اقتحموا عالم الفن السابع بـ " موجة جديدة " ، نقلوا بها " الواقعية الإيطالية " إلى فضاءات جديدة لم تعرفها بعد ، واصلة بها إلى ضفاف سينما " الواقعية السحرية " فى أمريكا اللاتينية ، ألا وهى تجربة مدكور ثابت التى جاءت بنهاية الستينيات وبداية السبعينيات .

غير أننا نتوقف من ناحية أخرى عن نقطة ذات دلالة ، ألا وهى المتعلقة أو المجيبة على التساؤل التالى : " لماذا نعود (الآن) إلى عمل (فنى) صيغ فى لحظة زمنية (تاريخية) فائتة ومنتهية ؟ وهو تساؤل تتبلور حدوده حول موقع العمل الإبداعى (الفنى) بين اللحظة الزمنية (التاريخية المتكاملة الأبعاد والمنتهية) التى تخلق فى أعطافها، واللحظة الزمنية (الآنية غير المتكاملة الأبعاد وغير المنتهية بعد) التى تعيد فحصه ودراسته ، وربما عرضه على جماهير اليوم عبرها .

ثانيا : مدخل مفاهيمى ومنظور تاريخى

لم تكن أبدا علاقة الفنان بواقعه علاقة مسايرة جمالية لحركته الاجتماعية، أو تعبيرًا مباشرًا لمطروحاته ، أو حتى انعكاسًا لتفاعلاته على سطح بنيته

الإبداعية ، بقدر ما كانت تفاعلا خلاقا بين الاثنين معا ، وتأثيرا متبادلا بين البنيتين الاجتماعية والجمالية داخل سياق زمنى/ مكانى محدد ، فبقدر ما تتبسط أو تتعقد أو تتحل البنية الاجتماعية ، بقدر ما تتسطح أو تتشابك أو تتفتت البنية الجمالية / الفنية ، وبقدر ما يؤثر الواقع الاجتماعى على العمل المبدع ويصوغ هيكله الداخلى ، بقدر ما يؤثر هذا العمل المبدع ، المتخلق من أرضية اجتماعية ، على هذا الواقع الاجتماعى، ويدفعه لاكتشاف ذاته أو تغييب وعيه ، دافعا حركته نحو مسارات يعمل العمل المبدع ، ورؤيته الأيديولوجية ، على أن يسير المجتمع نحوها .

يمنح هذا الوضع للفن دورا مزدوجا : تعبيريًا عن واقعه، وتغييريا لهذا الواقع، ويخلق اختلافات فى الرؤى الفنية بحكم القدرة على التعبير الصادق عن الجماعات أو الفئات والطبقات المعبر عنها هذا الفن ، وأيضا بحكم مسار التغيير الداعى له هذا الفن والعامل على تحقيقه، وهو ما يعنى أن الفن المبدع قادر بالضرورة على رصد الواقع الذى يعيشه وعلى تجاوزه فى آن واحد، وذلك من خلال قدرة الفن الحقيقية على الإمساك بجوهر اللحظة الاجتماعية التى يعيشها ، والقبض على القوانين الموضوعية (الخفية) التى تحكمها ، حتى قبل تبلور هذه القوانين على أرض الواقع ، وهو ما يجعل البعض يعطى للفن صفة التنبؤ ، وهى صفة لا تأتى من الرجم بالغيب ، بقدر ما تبرز من إدراك آليات حركة المجتمع وما تخفيه تحت الجلد ، فى محاولتها المراوغة للانفلات من فعاليات جماعات أخرى بالمجتمع تود أن تسير هذه الحركة المجتمعية نحو مسارات أخرى، فحركة المجتمع ليست واحدة؛ وإنما هى نهر من التيارات المتعارضة، يستخدم كل تيار منها طاقته لجذب الحركة الكلية نحو مسار محدد ، بل وأحيانا ضد المسار الطبيعى، أو (التاريخى) للنهر ذاته.

يعنى هذا أن الذات المبدعة ، حينما تبدع ، لا تعبر عن واقعها (الكلى) كذات (مفردة) ، وإنما هى تعبر عن واقع (جزئى) كذات (فوق فردية) ، مندغمة فى جماعة أو طبقة تشاطرها رؤيتها للعالم ، وتعمل بفنها على تحويل الجزئى إلى كلى ، وتسير الحركة بأكملها لصالح الجماعة أو الطبقة التى تنتمى لأيديولوجيتها، وتعبر عن رؤيتها الكلية للعالم ، وترغب فى امتلاك العالم أو تزييفه ، لصالحها وحدها .

هذه الخاصية المتميزة للفن المبدع، هى التى دفعت رجالات السينما المصرية من البرجوازيين إلى دعم ثورة يوليو ١٩٥٢ ، ذات البعد البرجوازى ، وإلى ترديد شعاراتها الأولية فى أفلام لا علاقة لها بالثورة ، فتنتهى تلك الأفلام دوما بالهتاف لـ " الاتحاد والنظام والعمل " ، شعار السنوات الأولى للثورة ، ثم التأكيد على ضرورة تغيير الأوضاع الاجتماعية القائمة ، والتسامى بالحب على الصراعات الطبقية، مثلما الحال فى فيلم "رد قلبى" (١٩٥٧) لعز الدين ذو الفقار ، أو أهمية ضرب رأس المال الفردى الاحتكارى على السوق الاقتصادى ، فى وقت تأميم قناة السويس والبنوك الأجنبية ، وطرح شعار الاشتراكية التعاونية، مثلما شاهدنا فى فيلم " الفتوة " (١٩٥٧) لصلاح أبو سيف ، وأيضا بتمجيد البطولات العربية فى زمن النضال للتحرير الوطنى ولتحقيق الوحدة العربية ، كما فى فيلم يوسف شاهين " جميلة بو حريد " (١٩٥٨) .

إلا أن السينما العربية الجادة فى مصر ، سرعان ما تجاوزت منطق المساندة الإعلامية للفكر الثورى السائد زمنذاك ، لتغوص أكثر فى المجتمع ، مفتشة عن آليات حركته الحقيقية ومتحاورة ، وأحيانا متصارعة، مع الأفكار التى تطرحها القيادة والشرائح الاجتماعية المعبرة عنها ، فعمل جيل الستينيات على الكشف عن المسافة الهائلة الواقعة بين الحلم الثورى والواقع الآيل للسقوط بفعل تفتت بنيته الداخلية، وأيضا، دون تهويل أو تهوين، بفعل الضربات الخارجية المستهدفة إجهاض حركته الثورة ، فجاءت أفلام مثل " بداية ونهاية " (١٩٦٠) لصلاح أبو سيف، و" اللص والكلاب " (١٩٦٢) لكمال الشيخ ، و" صراع الأبطال " (١٩٦٢) لتوفيق صالح ، و" الحرام " (١٩٦٥) لبركات ، و" القاهرة ٣٠ " (١٩٦٦) لصلاح أبو سيف، وغيرها ، جاءت لتؤكد عبر أقنعتها المتعددة ، التاريخية والبيئية والرمزية، على ضرورة النضال للمجتمع بأكمله لتحقيق انتصار شرائحه المغبون حقها تاريخيا، وعدم ترك الأمر لقيادات (فردية) تقوم وحدها بهذه المهمة التاريخية، خاصة وقد سرت فيها روح الانتهازية الممتدة من "حسنين" ضابط "بداية ونهاية" إلى "محجوب عبد الدايم" سكرتير الوزير فى "القاهرة ٣٠"، مما أصبح معه الوطن معلقا (برقبة) ضابط ، أو متماهيا فى (شخص) زعيم.

وتأتى هزيمة ٦٧ المدوية لتكشف للأجيال صانعة الحلم أنه كان أكبر من إمكانياتها، وأنها لم تستطع أن تحميه وتدافع عنه وتحوله لواقع حقيقى وسط جماهيره ، وبرز فى نفس الوقت جيل جديد ، لم يصنع الحلم ، وإنما تعلق به، بل

وآمن به أكثر من صناعه ، فوجوده تحقق عبر تحققات مجزوآت من هذا الحلم ، كمجانية التعليم التى صعدت به من الشرائح الصغرى ، الريفية خاصة ، للبرجوازية ، وجاءت به إلى قلب الأحداث العامة والثقافية ، فكان لا بد له من الثورة ضد صناع الحلم والهزيمة معا، فخرج فى انتفاضة شبابية ، ولأول مرة منذ أن ثبتت الثورة أقدامها على عرش السلطة فى مارس ١٩٥٤ ، خرج ليواجه زعيمه وقادته فى فبراير ١٩٦٨ ، رافضا أية مبررات للهزيمة ، ومتجاوزا هبة جماهير ٨ ، ٩ يونيو ١٩٦٧ العاطفية والمتمسكة بثورتها فى شخص الزعيم وسط ظلمة ليل الهزيمة ، ولتحقيق التوازن والهدوء فى المجتمع المختل ، ولدفعه نحو هدف محدد هو استعادة أرضه التى احتلت عقب الهزيمة ، تحت شعار يملك ضعف اللحظة ، وهو (إزالة آثار العدوان) ، غير أن الزعيم يغيب بالموت فجأة ، وتأتى قيادة أخرى تؤكد على حسم المعركة مع العدو الصهيونى ، وإلغاء حالة اللاحرب واللاسلم، إلا أن العام المحدد لهذا الأمر، وهو عام ٧٠ ينتهى دون حسم؛ فيخرج الجيل الشاب فى انتفاضة جديدة ومتجددة فى يناير ٧١، ثم يناير ٧٢، مطالبا بالمواجهة، والتى تتحقق فى أكتوبر ١٩٧٣، إلا أن نتائجها المنقوصة ، فضلا عن مسار المجتمع على أيدى القادة الجدد ، كان يعنى للجيل الجديد إجهاض الحلم : حلم التحرر الوطنى الخالص، والعدل الاجتماعى المتكامل، والوحدة العربية المؤسسة على وحدة الهدف ، مما انعكس على رؤية الواقع الذى صار إلى تفتت ، وعلى رؤية المستقبل الذى غام فى ظلمة سرمدية، فتجددت الانتفاضة ، حتى وئدت تماما عام ١٩٧٨ .

ثالثا: مدخل إلى قراءة جيل وفيلم

ولم يكن غريبا أن تحتفل الأوساط الثقافية- وبعض السياسية- هذا العام (١٩٩٧) بمرور ربع قرن على هبة الشباب الصاخبة والحادة فى يناير ١٩٧٢ ، والتى عبر عنها وقتذاك الراحل الكبير أمل دنقل فى قصيدته المتميزة " الكعكة الحجرية " ، وفى ذات الوقت تستعيد بعض الأقلام النقدية الجادة سينما هذا الزمان ، فتكتشف فيلما متميزا ، ولد فى أحضان هذه الانتفاضة الشبابية ، الممتدة بين ٦٨ إلى ١٩٧٢، وعلى يد أحد أبناء هذا الجيل غير المساوم ، وهو فيلم مدكور ثابت (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة") ، والذى بدأ مخرجه فى إعداده وتصويره فى أغسطس ١٩٦٩، وعرض تجاريا فى عام الهبة الصارخة ١٩٧٢ ؛ مقدما لنا رؤية هذا الجيل الشاب، التى

لم تعد بسيطة بساطة واقع ما قبل ٦٧، وإنما أصبحت متشابكة ومعقدة تعقيد بنية واقع جديد .

وكما حاولت أكثر من كتابة التعرض بالقراءة الآنية لصورة الانتفاضة الشبابية التى كانت منذ ربع قرن من الزمان ، واكتشاف الأصل فيها من الصورة ، وذلك على يد شاب من هذا الجيل هو هشام السلامونى ، فى تحقيقه السياسى الطويل بمجلة روز اليوسف (من ١٧ / ٢ حتى نسخ هذه الدراسة فى ٩٧/٤/٢١) حول " الجيل الذى واجه رصاص عبد الناصر والسادات ") ، وكانت أروى صالح قد سبقته لتقدم رؤيتها لهذا الجيل وانتفاضته فى كتابها ذى العنوان الدال " المبتسرون - دفاتر واحدة من الحركة الطلابية "(القاهرة- ١٩٩٦)* ، فإن فيلم مدكور ثابت قد تعرضت له أكثر من دراسة نقدية وأكاديمية عملت على إعادة اكتشاف هذا الفيلم الذى كان جزءا من فيلم روائى طويل ، ثلاثى القصص والمخرجين ، على طريقة أفلام الستينيات الإيطالية، فاحتوى إلى جانب فيلم مدكور ثابت ، فيلم " ممنوع " لمحمد عبد العزيز، وفيلم " كان " لأشرف فهمى ، وكلاهما عن سيناريوهين لرأفت الميهى ، وكانوا جميعا -مخرجون وكاتب سيناريو- من أوائل الدفعات الأولى بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، فى أواسط الستينيات ، كما كان مقررا سلفا أن يكتب رأفت الميهى سيناريو الجزء الثالث من الفيلم الكبير، والخاص بقصة نجيب محفوظ ، إلا أن الأمر استقر على أن يتحمل مدكور ثابت مسئولية كتابة سيناريو فيلمه إلى جانب إخراجه .

وتحاول دراستنا هذه أن تضيف بعدا سوسيولوجيا للدراسات الجادة والمتميزة السابقة حول فيلم مدكور ثابت ، فضلا عن محاولاتها قراءة رؤية مبدع سينمائى لزمنه من جهة، ورؤية قاص كبير مثل نجيب محفوظ لذات الزمن ، وبفنه القصصى من جهة أخرى ، خاصة وأن محفوظ كان قد فاجأنا عقب هزيمة ٦٧ بمجموعة قصصية نشرها بجريدة الأهرام القاهرية، ثم جمعها بعد ذلك فى مجموعته المسماة " تحت المظلة " (١٩٦٩)، تعبر بتعقيد بنائى شديد التشابك عن التفسخ الضارب الجذور فى البنية الاجتماعية ، وعن اللحظة الزمنية التى تبدو عبثية الشكل ، رغم جدية جوهرها ومأساويته ، وهو أمر يختلف إلى حد ما عن

* بعد أن قدمت أروى صالح شهادتها على جيلها وزمنها ، ألقت بنفسها من بيت أحد أقاربها ، لتموت يائسة من زمن اغتال كل شىء جميل فى أعماقها ، ومغمضة العين عن أية قدرة على تغيير واقع هذا الزمن المتردى إلى واقع أفضل .

مجموعته القصصية الأخرى ، والمنشورة تحت عنوان " خمارة القط الأسود " عام ١٩٦٩ أيضا ، والتى أخذ منها مدكور ثابت قصة " صورة " التى بنى عليها فيلمه قيد الدراسة ، فهى مجموعة تنتمى فى بنائها الفنى إلى عالم نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧ ، وهو ما سنتحدث عنه فى حينه ، فتبدو المفارقة فى فيلمنا هذا ، حيث يلتقط المخرج قصة تنتمى فى بنيتها الدرامية لمحفوظ قبل ٦٧، ليعيد صياغتها من جديد ، فتبدو لنا منتمية لمحفوظ ما بعد ٦٧، وهو أمر ليس بالغريب ، فعالم ما بعد ٦٧ قد تغير ، وكان على الفنان الحقيقى ، سواء من جيل محفوظ أو جيل مدكور ثابت ، أن يعبر تعبيرا حقيقيا عنه ، فهكذا كانت أعمال محفوظ اللاحقة، وأيضا كانت كتابات جمال الغيطاني وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم فى مجال القصة، وكانت قصائد مجموعة (إضاءة) الشعرية ، فضلا عن ومضات لامعة فى مجال السينما ، مثل فيلم " زوجتى والكلب " (١٩٧١) لسعيد مرزوق ، ومجموعة أفلام يوسف شاهين التى تتحدى سيادة الفكر المتخثر، ولا تهتم بالنجاح (الجماهيرى) المعتاد ، مفضلة النجاح (الثقافى) و(العالمى) ، بينما عجز المسرح عن معرفة طريقه الصحيح فيما بعد ٦٧، ولم يستطع أن يعود إلا لماما ، إلى رؤى عالم ما قبل ٦٧ ، فاضطرب مسيره، وتخبطت أعماله، وصار اليوم إلى أزمة لا يعرف الخروج منها .

رابعا : مدخل إلى مجريات التحليل

عبر الأزمنة والسياقات الاجتماعية

لقد ظهر فيلم مدكور ومجموعة أفلام جيله القليلة ، كما سنرى ، فى زمن كان يسير فى اتجاه مضاد لاتجاه السينما (الجديدة) ، والتى ستجد نفسها فى مجتمعات أخرى ، كالمجتمعين السورى والتونسى، فتتألق أيضا كأعمال قليلة ومتناثرة ، وهو أمر- ويا لنبوءة الفنان الصادق- عبر عنه الروائى نجيب محفوظ عقب مشاهدته للعرض الخاص لفيلم مدكور ثابت بالمركز القومى للصور المرئية فى أوائل ١٩٧١ ، فقال فى تصريح شفاهى نقله المخرج فى مذكراته الخاصة ما معناه ، إنه : " عمل جرىء جدا، وتجربة فنية عظيمة ولا شك ، ولكن بهذه الجرأة المتناهية... وبهذا الابتعاد عن الجمهور قد يعتبر هذا آخر سهم لجيل الشباب ، إذا ضربت هذه التجربة ، ففشلها يعطى القياد " للتهريج " فى الجانب المقابل كى يتمادى إلى أقصى مدى.." .

وبالفعل صدقت نبوءة الشيخ الكبير ، أو لنقل بشكل محدد، صدقت رؤيته الثاقبة لمعطيات واقعه فى أوائل السبعينيات ، والتى أوصلت المجتمع المصرى إلى ما وصل إليه اليوم من اضطراب شديد فى بنيته الاجتماعية ، وأوصل معه السينما العربية فى مصر إلى مأزق مادى وفكرى صعب على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية اليوم أن تحله وتخرج بالسينما المصرية إلى آفاق جديدة لها .

وفيلم مدكور ثابت من هذا المنظور هو إبداع جمالى / سينمائى ينتمى لفكر جيل وأدت السبعينيات السياسية قدرته الإبداعية ، وحاصرت رؤيته للعالم ، وسعت لتمييعها ، ومن ثم حرفت مسار التغيير عند هذا الجيل ، بعد أن فتتت كتلته وشتتت عناصره ، عبر تفتيتها لحركة المجتمع التى كانت تقدم سابقا ، لصالح الشرائح الاجتماعية التى ينتمى إليها الفيلم، مما جعل الفيلم يبدو حين ظهر وعقب ذلك بسنوات قليلة ، عملا إبداعيا ضد تيار الأيديولوجية المهيمنة على المجتمع المصرى وقتذاك .

إن المؤرخ الراصد للوقائع التاريخية، إنما هو- كما يقول لوسيان جولدمان- "عالم يبحث عن الحقيقة ، وهذا هدف وليس وسيلة " (٢) ، بينما الناقد للعمل الإبداعى ، والمعيد اكتشافه وتفسيره ، إنما يضع نصب عينيه ثلاثة معايير أساسية هى:

* اللحظة الزمنية والسياق الاجتماعى / الأيديولوجى اللذان يعاد النظر خلالهما إلى العمل الإبداعى فى تحاور خلاق معه .

* الأزمنة والسياقات الاجتماعية / الأيديولوجية التى تفصل وتوصل فى ذات الوقت بين الزمنين التاريخى والآنى ، والسياقات القديمة والحالية، فربع قرن من الزمان فصل - فى موضوعنا الحالى- بين زمن إبداع فيلم مدكور ثابت ، وساعتنا الآن ، إنما يطرح نفسه بقوة كزمان ومتغيرات اجتماعية وتغيرات أيديولوجية ، على إدراكنا لذلك الغياب المتعمد، والتجاهل المقصود، والإزاحة المبررة للفيلم المذكور عن حركة السينما فى مصر ، وعن ذاكرتها الفعالة، وأيضا على فهمنا لعملية (النفى) لعقل سينمائى مفكر من ساحة الإبداع ، إلى ساحة النقد والدارسة والتدريس والإدارة ، فالمخرج مدكور ثابت ، صاحب واحدة من التجارب المتميزة فى السينما العربية ، وصاحب الدراسات النقدية والفكرية

الأساسية فى الفكر السينمائى [4] ، لم يستطيع أن يتقلب على ذاته، وإنما قرر بعد تجربته مع فيلم كوميدى عام ١٩٧٥ ، إعتبره هو نفسه " درسا قاسيا فى التنازلات الفنية " [5] ، أن يركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية، وأن يحدث قطيعة عملية مع (صناعة) الفيلم السينمائى فى مصر، خلال ربع القرن المتصرم، دون أن يحدث قطيعة إبستمولوجية مع (إبداع) هذا الفيلم السينمائى لإدراكه الكامل لأهمية هذا الفيلم فى صياغة وجدان العقل المصرى والعربى عامة ، صياغة قد تدفعه لتثوير عقله وتغيير واقعه، أو تدفعه لتغييب هذا العقل، والموافقة على تثبيت دعائم وقائعه فى أطر ميتافيزيقية صنعت لإخفاء حقيقة البناء الاجتماعى المختل على المجتمع .

إن هذا الموقف الذى اتخذه مدكور ثابت من (صناعة) السينما فى مصر ، هو موقف يضمن ذاته داخل موقف أشمل من المجتمع وحركته خلال هذه المسافة الزمنية الممتدة منذ إبداعه لفيلمه قيد الدراسة حتى لحظتنا الراهنة. وتوقفنا الآن عند تجربته السينمائية المتميزة تلك ، إنما هو محاولة لفهم آليات (التجاوز) فى إطار التقاليد السائدة ، ولإدراك قيمة التجريب ، ليس باعتباره انفلاتا من الزمان ، وإنما بوصفه تغييرا لما هو قائم ، واكتشافا لقوانين الغد المختبئة فى ركام الحاضر ، وأيضا هو محاولة لمعرفة دور المثقف المستتير فى الكشف المبكر عما سيؤول إليه مجتمعه فى الغد القادم ، وعن دور السلطة فى الإطاحة بكل إبداع لا يدشن وجودها ويزين ما تفعله .

وإذا كان الإبداع الجمالى عامة ، وبأشكاله المختلفة يعد " سلوكا خاصا ، يتمثل فى إبداع بنية ذات معنى ومتماسكة بقدر الإمكان " [6] ، يعبر عبرها صاحبها عن رؤيته للعالم بالمفهوم الجولدمانى ، فإن البنية السينمائية لفيلم مدكور ثابت إنما هى شاغلنا الأول هنا ، وهى التى سنسعى عبرها للكشف عن رؤيتين للعالم فى أواخر الستينيات، وعما تعطينا من " استعارة alegoria حية للنطاق الاجتماعى " [7] وقتذاك . وهذه الاستعارة الجمالية الحية ذات البنية السينمائية الخاصة ، ستتجادل- كما سنرى - ليس فقط مع محيطها الاجتماعى الذى تعبر عنه ، إنما أيضا مع رؤية مبدع آخر لهذا العالم ، هو نجيب محفوظ ، والمعبر عنها عبر " استعارة جمالية حية " ذات بنية قصصية خاصة لذات المجتمع وفى ذات الزمان ، أى إننا سنتحاور هنا ، ومن لحظتنا الزمانية هذه ، مع رؤيتين واستعارتين تداخلتا فى نسيج بنية فنية واحدة ، هى الفيلم

السينمائى ، الكته وبحكم كونه تجربة متعدية لزمانها ، ومتعدية للفهم التقليدى للفيلم السينمائى المعد عن مادة روائية أو قصصية ، فإننا سنبدأ بحثيا بالوقوف عند البنية القصصية لحكاية نجيب محفوظ ، ثم نتوقف عند البنية السينمائية للفيلم ، بغرض الكشف عن التحولات التى تطرأ على الرؤية الأيديولوجية للفنان عبر التحولات الحادثة فى البنية الإبداعية، وانتقالها من صيغة قصصية إلى صيغة سينمائية .

القسم الأول
أصل " صورة " نجيب محفوظ القصصية
أصلاً لصورة مدكور ثابت

فى البدء.. كانت الصورة

يستلزم التعامل مع أى عمل إبداعى ، قصة كان أو دراما مسرحية أو سينمائية ، ضرورة التوقف عند مرتكزاته الرئيسية الثلاثة وهى : طبيعة وبنية ووظيفة هذا العمل الإبداعى ، فضلا عن التعرف على رؤية مبدعه ، تلك الرؤية التى تدرك طبيعة هذا العمل، وتشكل بنيته وفقا لتصورها لوظيفة الإبداع فى واقع اجتماعى محدد وإطار إنسانى عام. وإذا كانت طبيعة العمل الإبداعى تحدد لنا المادة الخام لهذا العمل الإبداعى ، ومصدر استلهامه: هل هو الواقع مباشرة أم الخيال المعتمد بالحتم على مادة واقعية ؟ هى وقائع الحياة اليومية أم التاريخية أم أساطير الأولين ؟ فإن بنية العمل الإبداعى إنما تكشف عن الصيغة الجمالية لهذه المادة المستلهمة والرسالة المحمولة عبرها ، ومدى التماثل والتداخل والتأثير المتبادل بين الصيغة الجمالية والرسالة، على حين تنير لنا وظيفة العمل الإبداعى الدور التنويرى أو التغييبى الذى يلعبه هذا العمل الإبداعى وسط واقعه الاجتماعى. ولأن العمل الإبداعى فى حالة تفاعل مستمر مع واقعه الاجتماعى ، يأخذ منه فى لحظة محددة ليعطيه فى لحظات متجددة ، فإن رؤية مبدعه تمتلك قوتها ومصداقيتها من قدرتها على الإمساك باللحظة العابرة بداخل سياق اجتماعى محدد ، وتحويلها إلى وجود إبداعى قادر على التجدد فى سياقات اجتماعية أخرى، وإلا انتهت قيمة العمل الإبداعى بزوال الزمان والسياق الاجتماعى المؤسس داخلهما .

وقصة نجيب محفوظ (صورة) ، المنشورة بمجموعة " خمارة القط الأسود " (١٩٦٩) [٨]، والتى انطلق منها المخرج د. مدكور ثابت ليبدع دراما سينمائية مغايرة باسم (حكاية الأصل والصورة...) ، إنما تكشف عن طبيعة المادة الإبداعية التى يستلهم منها الكاتب عمله، وهى فى مجمل عالم نجيب محفوظ ، باستثناء رواياته التاريخية الأولى ، تتكون من مادة الواقع وتفاصيله اليومية المبعثرة والمبثوثة فى سياق اجتماعى محدد الزمانية ، ومتمركز حول العاصمة (القاهرة) وشرائح طبقتها الاجتماعية الوسطى. وفى قصتنا هذه تدور البنية

القصصية حول واقعة نشر صورة قتيلة شابة ، تلك الواقعة المتكررة يوميا بصفحات الحوادث بالجرائد السيارة ، والتى جعلتها الصحف مادة يومية تلوكها الألسن، وتنسج حولها الحكايات الساعية لإزالة الغموض عن القاتل والمقتول ، والكشف عن مسببات فعل القتل وتأويلها وفقا لموقف العامة ، المغرمة بهذه الحكايات ، من الوسط الاجتماعى الذى تتحقق فيه هذه الحوادث .

حادث مثير وعابر فى اللحظة الزمانية المعيشة للمجتمع المصرى ، تتعدد حوله الحكايات وتتناثر ردود الأفعال فى أمكنة مختلفة ومتباعدة ولا رابط بينها ، غير أن الكاتب يأتى ليؤسس هذا الحادث العابر فى فعل الكتابة ، لاغيا التفتت بين ردود الأفعال، واضعا يده على الرابط بين العلة والمعلول ، وهو ما يجعل فعل الإبداع الفنى بقادر على إعادة خلق الواقع، لا مجرد نقله على الورق، أو الشاشة الفضية، أو فى فضاء المسرح ، وهى عملية تتجاوز فى الفن مفاهيم المحاكاة والتقليد والتعبير والانعكاس ، إلى منح الواقع معنى عن طريق إعادة خلقه، وتنظيم المبعثر فيه، وتثبيت العابر فى بنية إبداعية لها قوانينها الخاصة ، وإن لم تنفصل عن قوانين الواقع العامة ، هى قوانين جمالية غير أن صانعها ومطورها هو ابن هذا الواقع وصانعه، تستقل بذاتها، لكنها أبدا ما تتعالى على قوانين الواقع، حتى وهى فى أرقى أشكال تساميها ، ولذا فهى فى حالة تشابك دائم مع قوانين الواقع هذه ، تستمد وجودها منها لتعمل فيما بعد على تغييرها ، وهو ما يجعل العلاقة بين الفن والواقع علاقة شديدة التعقيد ، كثيرة المراجعة ، فالأول يصوغ من مادة الثانى وجودا جماليا يكشف عنه، ويكتشف حركته داخله، ويتغير عبره ، وهو ما يحتم على الأول (الفن) ، خاصة فى مجال الدراما ، أن يبلور ذاته حول فعل درامى، حدث يفجر وجوده، ويحكم حركته، ويساير تطوره، ويوصله إلى نقطة الختام التى هى ضرورية وفقا لمنطق حركة وقائع الحدث الدرامى داخل العمل الإبداعى ، لأنها تكشف عما يمكن أن يؤول إليه واقع المجتمع إذا ما سار على ذات النهج الذى سلكته وقائع الحدث الدرامى .

لا بد إذن لأية بنية جمالية من حدث درامى تدور حوله وتتحرك معه وفق آلياته الخاصة، وهو حدث يشكل الإنسان محوره الأساسى ، فلا حدث دون شخصية فاعلة له وفيه ، ولا فعل دون إنسان مفجر ومحرك له ، ولا كون دون بشر يحيونه ويُحيونه . وهذا الكون الأكبر (الإنسانى) عندما يعاد تكثيفه وإعادة خلقه فى كون أصغر (العمل الفنى) ، لا يتم إلا عبر كون وسيط معيش

وملموس هو الواقع الاجتماعى الذى يعيشه الفنان ، وتعيشه معه شخصياته الدرامية ، فبروميثيوس سارق النار ، كشخصية درامية عند إسخيلوس، هو ابن المجتمع الإغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ودون كيخوته مصارع طواحين الهواء، كشخصية روائية عند ثيربانتس، هو ابن المجتمع الإسبانى فى القرن السادس عشر الميلادى ، والسيد أحمد عبد الجواد ذو الأقنعة المتعددة ، عند نجيب محفوظ ، هو ابن المجتمع المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك على الرغم من تعدد النموذج النمطى لهذه الشخصيات الثلاث فى الآداب العالمية أو المحلية ، وذلك لأن الشخصية الدرامية ليست مجرد تعبير عن فكرة إنسانية عامة ، بقدر ما هى تجسيد لهذه الفكرة عبر واقعها الاجتماعى الخالق لها .

الهبوط إلى المدينة

إن قصة الفتاة الجميلة ، المحبة للحياة ، التى تهبط من قريتها الهادئة إلى المدينة الصاخبة فتضيع فيها ، هى قصة متكررة فى سفر الحكايات الشعبية المصرية والإنسانية ، وفى متن الإبداع الجمالى محليا وعالميا ، إلا أن حضور هذه القصة فى بيئة اجتماعية محددة يمنحها ظلالا خاصة تجعلها تختلف من واقع زمانى معين لواقع زمانى آخر، كما أن صياغة هذه القصة العامة ذات الحضور الاجتماعى الخاص فى بنية إبداعية تهبها الخلود الفنى دون أن تنتقص من دورها التأثيرى فى لحظتها الزمنية .

إن فتاة قصة نجيب محفوظ الريفية الودود" شلبية " تهبط إلى المدينة لا رعبا من أخيها الثائر لشرفه المثلوم ، كما فى الحدوتة الشعبية " شفيقة ومتولى " ، ولا انجذابا لنداء غامض تبعثه روح المدينة الصاخبة كما فى " النداهة " ليوسف إدريس ، وإنما فقط بحثا عن لقمة العيش ، فتعمل خادمة لدى أسرة برجوازية صغيرة ، غير أن وجود خادمة جميلة فى مجتمع يعانى من الكبت والتمزق الروحى ، ويخشى على نفسه من الفتنة ، ويرتعب من الجسد الحى ، ويشكل الجنس عنده أحد المحارم (التابوهات) التى يخاف من الاقتراب منها ، فيحوله إلى نكتة تلوكها ألسن الرجال والنساء معا ، كلا فى الحجرات المغلقة ، دائرا بقدر الإمكان حوله إلى أن يقبض عليه متلصصا على الجسد المشتعل فيجازى المتلصص بطرده من جنة عدن ، إذا كان خادما يتلصص على سيدته ، أو تطرد المتلصص عليها إذا كانت هى الخادمة ، وصاحب العين المتلصصة هو أحد أبناء

البيوتات، وهو ما حدث مع خادمتنا الشابة " شلبية " ، حينما عملت ببيت خشيت صاحبته على زوجها من الفتنة فطردتها ، مسلمة إياها إلى الشارع الذى سلمها إلى مشغل تعمل به ، ليلتقطها موظف يتزوجها زواجا عرفيا، ويحرم عليها الإنجاب ، ثم يطلقها لإصرارها على هذا الإنجاب ، معيدا إياها إلى الشارع الذى يسلمها بدوره إلى سكير يفتح بيته للتسلية ولعب الميسر، تعشقه هى كإنسان ، بينما يعاملها هو كدمية جميلة فاتحة لشهيته وشهية ضيوفه ، مما يجعلها تهرب مرة أخرى إلى الشارع ، مسلمة نفسها إلى مجموعة من بائعات الهوى ، تعمل معهن ، وإن بحثت فى ذات الوقت عمن يمنحها حقيقة وجودها كإنسانة ، فتلتقى بشاب جامعى تقتل على يديه لعدم قدرته على الفصل بين الوجه والقناع ، وعلى تصديق الروح الطيب الكامن فى أعماقها .

هذه هى (الحكاية) التى أقام نجيب محفوظ بنيته القصصية عليها ، والتى سيقيم عليها أيضا مدكور ثابت بنيته الدرامية فى فيلمه قيد الدراسة ، لكن الحكاية شىء والبنية شىء آخر، الحكاية هى مجرد الخيوط التى ينسج بها الصائغ ثوب الإبداع ، والمواد التى يبنى بها المبدع بنيته الجمالية ، وهى فى قصة نجيب محفوظ بنية سينمائية تعتمد على صيغة السرد الفيلمى ، وعلى الحوار وسيلة لطرح الآراء المتعارضة حول حادث القتل وشخصية القتيلة ، بينما يتسلل الراوى بين المشاهد والمواقف الحوارية ليلقى بالضوء على جانب آخر خفى فى الصورة ، ذلك الراوى الذى سيصبح (عين) الكاميرا عند مدكور ثابت وعين المخرج نفسه فى جدل فنى بارع .

الصورة هى محور الحدث الدرامى ومفجرة وقائعه الدموية، مثلما كانت عند المخرج الإيطالى مايكل أنجلو أنطونيونى فى فيلمه blow up (تكبير) ، غير أنها هنا لا تحتاج إلى تكبير لتكشف عن الجريمة المتخفية خلف صور العشاق ، وإنما هى تأكيد منذ البداية لموت معلن ، صورة الفتاة الريفية المقتولة والمنشورة بصفحة الحوادث بإحدى الجرائد اليومية، أى إن فعل القتل قد سبق فعل الكتابة التى تبدأ بها قصتنا. نحن إذن أمام حادث قد حدث بالفعل ، جريمة قد تمت ، لكننا لا نعرف لماذا وكيف تمت . من هنا يصبح مستهدف القصة هو الكشف عن أسباب وكيفية الحدوث ، إلا أن الكاتب يستبدل بالقص الماضوى الأساسى "حدث ذات مرة أن قتلت فتاة جميلة.. " ، الحوار الدرامى الآنى الحضور، والدائر حول الفتاة " شلبية "، تلك الشخصية الغائبة والمهيمنة فى الوقت ذاته على فضاء

القصة بأكملها ، هو حوار اليوم التالى لحدوث فعل القتل ، والمرتد نحو الماضى ليكشف عن حقيقة ما حدث عن طريق فعل التذكر ، كل شخصية تتذكر علاقتها بالقتيلة الشابة ، أو بقضية القتل عامة ، ومن المعلومات المتجزئة على ألسنة المتذكرين ينسج القاص ملامح الصورة، وتفاصيل حياة صاحبتها، وأسرار قتلها .

فعل الحاضر إذن هو النتيجة لمقدمات طرحت فى الماضى.. مبعثرة بين عدة أمكنة ، ومجزأة بين عدة أزمنة ، ومهارة الفنان فى التقاط هذه المقدمات من هنا وهناك ، معيدا صياغتها فى سلسلة من الوقائع التى تكشف لنا عن العلة وراء ما هو قائم اليوم أمامنا ، وتبنى العالم بشكل تنتظم فيه العلاقات ، وتتأسس فيه الأفعال وردود الأفعال وفق منطق صورى ، كلاسيكى الرؤية ، على النقيض من العالم الذى سيبنيه مذكور ثابت ، من ذات اللبنات القصصية ، ولكن بشكل تنتظم فيه العلاقات ، وتتأسس فيه الأفعال وردود الأفعال وفق منطق جدلى ، تجريبى الرؤية والصياغة .

ستة مشاهد تتوالى أمامنا ، فى قصة نجيب محفوظ ، متنقلة من حالة الحيادية إلى حالة التورط الكامل فى جريمة قتل ، محققة إيقاعا دراميا خاصا ، ومتدرجة من هذه الحيادية الوصفية لرجل شيخ ، محال على المعاش ، يجلس على كرسيه بالصباح " يتناول فطوره " المعتاد فى هدوء البيت وسكينته ، لتنتهى عند شاب ؛ طالب بالجامعة ، يهيم بليل القاهرة ، يعانى الشعور بالخواء والعجز عن العودة للماضى ، ويصرخ بآخر جملة فى القصة ، واصفا القتيلة بأنها " قوة شريرة خلقت من الشر لتمارس الشر " ، وبين الرجلين وبهما ، يدين الكاتب كل الرجال والنساء معا ، فالرؤية الذكورية المهيمنة على المجتمع ، رجالا ونساء ، هى الروح المأساوية السارية منذ اللحظة الأولى فى القصة ، والمؤدية لموت الفتاة الريفية بعد أن تحولت إلى بغى ، وهى رؤية تذوب - عند مذكور ثابت - فى رؤية فلسفية واجتماعية أشمل وأكثر تعقيدا .

يبدأ المشهد الأول فى القصة بالموظف على المعاش، " يسرى عبد المطلب "، العائش فى هدوء الموت وسكينة الاستسلام لقدومه ، بعد أن أحيل وظيفيا على المعاش ، متصورا أن حياته قد انتهت ، كالغالبية من موظفينا التى تبدأ حياتها وتنتهى فى الوظيفة ، فلا قدرة على الفعل، ولا رغبة فى اجتياز المسموح به فى زمن الإحالة على المعاش ، أى المشاركة الجدية فيما هو حادث على أرض الواقع ، حتى ولو بالرأى ، لذا فهو كائن حى بلا دور ، يعيش حالة اللامبالاة داخل مكان

مغلق تسرى فيه روح الشيخوخة ، يرمق زوجته بغير اكتراث وهى منهمكة فى قراءة ما أثار اهتمامها بالجريدة ، وذلك لأنه " نادرا ما يثير اهتمامه شىء مذ أحيل إلى المعاش " ، على حين تفتش زوجته دوما عما هو مثير بصفحة الحوادث، تلك الصفحة المثيرة لشهية الغالبية العظمى من قراء الصحف اليومية، وزوجة الموظف على المعاش هنا ، التى لا تحمل اسما خاصًا بها فى قصة محفوظ ، هى كغالبية القراء المصريين للصحف اليومية والأسبوعية وصفحات الحوادث بها ، تتعلق بما هو مثير وفاتح لشهية الحكايات والنميمة، وتهفو نحو موضوعات الموت ، بصفحات الحوادث والوفيات معا ، فهى الموضوعات التى تجذب أنظار العجائز ، وتذكرهن بالموت القادم ، وتدفعهن للتأسى على من مات ، والإسراع إلى مواساة أهله إذا كان ذا صلة بهن ، لذا جاءت أول كلمة منطوقة بالقصة على لسان الزوجة، فاتحة بها حوارا مع زوجها ، بعد سطور السرد الأولى هى: " مسكينة " ، فقد ماتت قتلا ، ثم تعقبها بالجملة الثانية مباشرة قائلة فى حسرة: " شابة وجميلة ". لقد اغتال الموت إنسانا وامرأة مثلها ، ثم شابة وجميلة ربما مثلها فى ماضيها ، إنه أسى وحسرة وألم على الذات المغتالة أمام الموت غير المبرر ، وعلى الأنثى الضعيفة فى مجتمع ذكورى ، وعلى الشباب والجمال الذى يعنى إهدارهما الحياة ذاتها .

لقد اهتزت المرأة من أعماقها لصورة الفتاة الجميلة المقتولة ، ومن ثم فهى تردف جملتها السابقة الواصفة للفتاة ، بإعطاء الجريدة لزوجها قائلة له : "انظر" ، لكنه لا يتناول الجريدة ، فالأمر لديه ليس بذى بال ، شابة مقتولة ، لابد وأنها قتلت عنده بسبب "حب ، زفت ، أى شىء"، فهى "لم تقتل طبعا بلا سبب"، وهو لا يهمه معرفة السبب الحقيقى ، بقدر ما يهمه إدانة الفتاة ذاتها "ولماذا ذهبت معه ؟ " ، أى مع القاتل ، هى إذن تحمل وزر ما حدث لها، هى الأنثى المغتالة، ولا تغتال أنثى فى هذا المجتمع إلا بسبب جنته يداها هى ، فهى القوى الشريرة ، كما وصفها قاتلها " خلقت من الشر لتمارس الشر ". ولموقف الرجال هذا يتعطل الحوار القائم بين الموظف وزوجته ، تاركا للسارد ، وهو رجل آخر ، أن يحمل عنه عبء التعبير عن مكنون ذاته ، بادئا السرد بجملة شعبية متداولة فى حياتنا اليومية حينما نتوجس خيفة مما هو قادم أو حادث ، وهى "يا فتاح يا عليم " ، ثم يصف لنا الصورة المنشورة بنوع من الحيادية البوليسية " جثة ملقاة على الرمال ، الوجه واضح المعالم، وسيم يافع، مغمض العينين إلى الأبد"، ثم

سرعان ما يختفى السارد تاركا للزوجين تكملة المعلومات عن فتاة الصورة فى حوارهما السريع ، الخاطف الكلمات ، فيسأل الزوج زوجته عن الفتاة " قتيلة ؟ "، فتجيبه محددة مكان العثور على الجثة " فى الصحراء وراء الهرم " ، والحالة: " مؤخر الرأس مهشم " ، والشخصية : " مجهولة " ، والموقف : " لم يسرق منها شئ " .

فى خمس تلغرافية توضح لنا الزوجة قارئة الصحيفة أبعاد الصورة ، وهى أبعاد أيضا بوليسية الفحوى والصياغة ، وتكمل ما عرضه السارد من قبل ، فكلاهما، السارد والزوجة ، يقرآن نفس الجريدة، وبعقلية المجتمع العربى وقتذاك، ويقدمان لنا المعلومات الأولية عن الحادث، إلا أن هذا المشهد الأول فى القضية يتجاوز المدخل التقليدى للقصة القصيرة بتقديم المعلومات المساعدة على استيعاب الحدث والتحرك معه ، فيقدم لنا موقف شريحة اجتماعية من ذلك الحادث غير المتعلق تعلقا أسريا بها ، هى لا علاقة لها بالقتيلة، لكنها فى ذات الوقت ابنة مجتمعها ووطنها وإنسانيتها ، لذا تتعجب الزوجة من كيفية إقدام إنسان ، على قتل آخر ، فالقتل مسألة بشعة ، رغم أنها عاصرت ، وقت كتابة هذه القصة فى الستينيات ، حربين عالميتين وعدة حروب محلية أخرى ، إلا أنها تدرك أن " الحرب شئ آخر " يقتل فيها الإنسان لأسباب يمكن قبولها ، على العكس من القتل المجانى بالطرقات والصحراوات ، ولذلك يظل الأمر غامضا بالنسبة للزوجة وللقارئ معا ، فتغلق الحوار مع زوجها ، منهية المشهد الأول بأكمله قائلة : " الله أعلم "، ومتأسية وطالبة الرحمة من السماء " والله غفور " .

موقف مثير وقوى تبدأ به القصة بنيتها الدرامية ، وتتسع عبره المعلومات عن القتيلة ، وهو موقف يعد أكثر الدوائر ابتعادا عنها منها ، وتثير لدى القارئ الرغبة فى مواصلة القراءة لمعرفة حقيقة ما حدث ، وتحمل الحوار عبء تقديم المعلومة والرأى معا، تاركة للراوى السارد مهمة وصف المكان، وحركة الشخصيات وأحاسيسها الداخلية فى ومضات سريعة ، ينقلنا بعدها الكاتب إلى المشهد التالى ، إلى لحظة زمنية تالية من نفس الصباح ، وإلى مكان مغاير نتعرف فيه على أسرة أخرى ذات علاقة بالفتاة القتيلة ، فتزداد الدوائر اقترابا من المركز ، والحوار هنا دائر بين أم وابنتها بعد أن طالعت الأخيرة صورة الفتاة بالجريدة ، فتتعرف عليها ، إنها " شلبية " الفتاة الريفية التى كانت تعمل خادمة لهذه الأسرة البرجوازية ، وطردت من جنتها منذ سنوات خمس خلت ، وها هى قد ماتت ، لذا

تستخدم الابنة فعل الكينونة فى الزمن الماضى : " كانت طيبة جدا .. وكانت تغنى فى الحمام أغانى ريفية "، و" كانت لطيفة وساذجة ومؤدبة " ، فقد خرجت الفتاة تماما من حياة هذه الأسرة ، بعد أن طردت " بلا سبب " كما تعلن الابنة ، بينما تخفى الأم فى أعماقها سبب الطرد هذا ، وهو سبب لا تصرح به القصة، تشير إليه عن بعد حينما تذكر الابنة فى حوارها مع الأم أن الأب "لم يرغب أبدًا فى طردها" ، فينبرى السارد قائلا : وهنا " قطبت الأم عند ذكر "بابا "، وغامت عيناها بذكريات مقلقة"، الرجل / الزوج إذن هو السبب وراء طرد الفتاة من الخدمة ، و المرأة / الزوجة المرتعبة على زوجها من الوجود الجسدى للخادمة بالمنزل هى اليد الفاعلة ، ومن ثم فهى تشعر بالندم ، وأنها أحد المشاركين فى موت الفتاة ، فتؤكد لابنتها أكثر من مرة بصيغة الجمع أولا "ولكننا لم نظلمها"، ثم بصيغة المفرد " ولكننى لم أظلمها "، تكرر كامرأة المشهد الأول "مسكينة"، غير أنها تشعر فى أعماقها بأنها أحد ظلمة الفتاة، فتدافع عن نفسها وتلقى بالأمر كله على كاهل القدر " كل شىء قسمة ونصيب " ، وأن ما حدث ليس بإرادتها هى، وإنما " كل شىء بإرادة الله " .

إنه ميكانيزم دفاع فى مجتمع متدين ، يهرب به من مسئوليته ليلقيها على عاتق السماء ، وهو جزء من المتصل الثقافى فى المجتمع المصرى ، إن كل ما يحدث وسيحدث هو من المقدر علينا ، وعليه فلا نملك سوى طلب الرحمة من عنده تعالى للقتيلة ، أما فعل شىء فهو أمر مرفوض. لقد أبعدت المرأة / الزوجة الخادمة من بيتها خوفا على الرجل / الزوج ، وعندما قتلت هذه الفتاة ، وأشارت الابنة لأمها بأن الشرطة تناشد من يتعرف على صورة الفتاة أن يتقدم للإدلاء بمعلوماته عنها ، ترفض الأم أن تفعل ذلك، وتقول بحزم معلقة رأيا مسموعا مفاده الخوف من الدخول فى مشاكل مع الشرطة، وجوهره الرعب من إثارة مسألة دفنت منذ خمس سنوات .

جزاء سنمار

موقف مزدوج الأبعاد تأخذه المرأة / الزوجة حينما تتعرف على الفتاة القتيلة ، مفاده : الرعب من ابتعاث الماضى ، والخوف من الشرطة المتأصل فى نفس المواطن المصرى، وقناعته بأنه سيجازى جزاء سنمار لو تعامل مع الشرطة ، تقول: " أنت لا تتصورين المتاعب التى يتعرض لها من يذهب إلى الشرطة " ، ومن ثم فإن خبر الصحيفة عن مقتل الفتاة التى تعرفها وصورتها ينزلان عليها بقسوة،

فترمى بالجريدة بعيدا عنها قائلة : "آى صباح هذا يا ربى"، وهى جملة تذكرنا بجملة الرجل / موظف المعاش فى المشهد السابق ، عندما افتتح معرفته بالخبر بقوله : " يا فتاح يا عليم ". لقد ابتدأ إقباله على التعرف على خبر الجريدة بجملة شعبية متداولة ، يخشى بها من هذا الصباح المقبل ، وتغلق المرأة / الزوجة، فى المشهد الثانى ، فعل التعرف على خبر الجريدة بجملتها السابقة، وكلاهما يحملان موقفا مضادا للقتيلة ، فللرجل موقف ذكورى مجتمعى عام يخشى من المرأة ، أية امرأة ، ويرى أنها سبب كل البلاء، وللمرأة موقف أنثوى خاص تخشى به من المرأة العاملة بيتها على زوجها ، بينما الطرف الآخر من ثنائية الحوار : زوجة الموظف فى المشهد الأول ، والابنة فى المشهد الثانى يحملان قدرا من التعاطف نحو القتيلة رغم أنهما ينتميان لجنس المرأة الرافضة، فلا يعلقان سوى بكلمات التأسى عليها .

يحكم الشخصيات وحركتها إطار نفسى نابع من مجموعة من العوامل الاجتماعية المتأصلة ، فالرعب من التعامل مع الشرطة والتردد على قسم الشرطة ، هو ميراث قديم معيش، ومتكرر فى الأعمال الفنية المصرية المختلفة ، والرعب من الخادمة الشابة الجميلة ، أيضا هو نتاج خبرة حياتية ، يتكرر نمطها فى الأعمال الفنية المتعددة ، أى إن ثمة عوامل مجتمعية تحولت فينا إلى أنماط تتردد فى حياتنا، مما جعلها تصبح كالحقيقة التى تهيمن بوجودها على الشخصية الدرامية وتؤطر حركتها داخل العمل الإبداعى ، وتجعل من فعل الشخصية فعلا مصريا خالصا، ومن دوافعها دوافع مغروسة فى أرض الوطن ، وبالتالى لا يمكن فك شفرتها إلا من خلال فهم كامل للسياق الاجتماعى الذى تخلقت داخله، وعالم الكاتب المبدع ، وهو عالم كما نعرف جميعا مؤسس داخل مجتمع الموظفين الواقعى (وعالم الفتوات المتخيل فى أعمال أخرى له) .

تبدأ القصة فى مشهدها الأول ، بموظف على المعاش علاقته بالقتيلة علاقة قارئ رجل بخبر عن امرأة مقتولة، ورغم غياب الرجل فى المشهد الثانى فإننا لا نستبعد أن يكون أيضا موظفا، ثم يظهر موظف آخر فى المشهد الثالث له اسم كالأول ، إنه السيد " أنور حامد " الموظف بإدارة التفتيش ، والذى يرتعب حينما يشاهد صورة " شلبية " فى الجريدة ويعرف خبر موتها ، فيهرب فى نفسه لأنه أحد المتورطين مباشرة فى مسألة هذه الفتاة " الجميلة العذراء " ، وعليه يترك للسارد مهمة الحديث وحده عن هذا الوجه المأسوى لحياة الفتاة وموتها، متحدثا

بضمير الغائب الفرد ، مضيفا معلومات جديدة عن " شلبية " العاملة بالمشغل "التى رفضت أن تفرط فى جسدها إلا وفق الشرع زواجا " ، " وإن تخلت عن حقها فى إعلام المجتمع بهذا الزواج " ، لذا " اضطر (الزوج / الموظف) آخر الأمر إلى أن يتزوج منها زواجها عرفيا" . هى مسألة تكشف عن موقف المرأة والرجل فى المجتمع المصرى ، فهى قد تتخلى عن حقها فى أن يعرف (المجتمع) أنها قد اقترنت برجل ، لكنها غالبا ما ترفض أن يتم ذلك بعيدا عن نواميس (السماء) ، فالواعز الدينى لديها أقوى من الدافع المجتمعى ، وأمتن من الحفاظ على حقوقها كإنسانة .

رجل المشهد الأول حانق على الفتاة المتقولة ، رغم عدم معرفته بها ، لحنقه على الأنثى عامة ، ورجل المشهد الثانى ، رغم غيابه عن المشهد ، ورغم أنه لم يكن يود أن يطرد الفتاة من بيته ، إلا أنه يوافق على قرار زوجته بطردها من بيته، ورجل المشهد الثالث شخصيته متدنية أجبر على الزواج عرفيا بالفتاة ، وأجبرها على عدم الإعلان عن زواجه بها ، و " اغتصب منها موافقة على الإجهاض " حينما حملت منه ، ثم ألقى بها إلى الشارع حينما أصرت على أن تكون لها حقوقها الزوجية ، وكان الشاهد على كل ذلك صديقه (عبيد) رئيس الحسابات ، وباستحضار هذه الشخصية إلى دائرة التذكر ، يتحول فعل السرد إلى فعل حواري، فيتوارى ضمير (الهو) المتحدث عن الماضى الذى حدث ، ليحل محله ضمير (الأنا) وحوار آنى ، غير أنه يدور حول الفتاة التى (كانت) ، وبالتالى يتردد فعل الكينونة فى الزمن الماضى : " كانت عنيدة .. كانت تحبك..."، وكانت عذراء فأصبحت امرأة مطلقة فى مجتمع يخشى على نفسه من المطلقات، فهن غير عذراوات ، أى مباح لهن عنده التسلى بأجسادهن ، فلا يقى المرأة فى المجتمع المصرى والعربى كله سوى غشاء بكارتها ، ما أن تفقده ، حتى ولو بالزواج، حتى يتصور هذا المجتمع أنها أصبحت مشاعا .

ولأن القصة تدور فى سياق الفهم الأخلاقى لهذا المجتمع ، لا تشذ " شلبية " عن المخطط اجتماعيا لها ، ومن ثم كان لا بد وأن تنزلق إلى عالم الرذيلة مدفوعة بالموقف المزدوج للمجتمع منها : الموقف الأخلاقى الذى يرى فى كل مطلقة شرا يجب الهروب منه، وعدم الاقتران بها ، والموقف الاجتماعى الذى دفع بالفتاة الريفية الجميلة الفقيرة إلى العمل كخادمة ببيت ، ثم عاملة بمشغل ، فزوجة لموظف فمطلقة بالشارع ، والشارع لاقط سريع لمثل هذا النموذج .

لقد لعب السياق الاجتماعى للمجتمع المصرى دوره فى تحديد مسار الشخصية الدرامية ودفعها نحو مصيرها ، وهو ما يكشف حقيقة عن هذه العلاقة المتفاعلة بين السياق الاجتماعى والشخصية الدرامية ، عبر الفنان الذى يعيش الأول ويبدع الثانية ويعايشها ، فالأنثى فاقدة العذرية فى المجتمع الأوروبى لا تشكل أمرا ذا بال ، وبالتالى لا تطرح نفسها على مجال العمل الإبداعى ، على حين تنشر المجلات عندنا عن قضايا تزوير غشاء البكارة وتتساءل " هل عذرية الأنثى أخلاقية أم تشريحية ؟ "، ويكتب الأطباء "إن فض غشاء البكارة لا يسبب عاهة مستديمة ، ولكنه يسبب مشكلة اجتماعية " (روز اليوسف ١٣/٥/١٩٩٦) ، ويطرح فيلم (يا دنيا يا غرامى) لمجدى أحمد على فيما يطرحه مشكلة فقد غشاء البكارة والعمل على ترقيعه ، فضلا عن أن العديد من كتب د . نوال السعداوى تكشف عن أزمة حادة للبنت المصرية أمام عذريتها هذه ، وفى فيلم ميشيل خليفى (عروس الجليل) تسأل العروس ليلة العرس عريسها غير القادر على فض بكارتها ، " إذا كان ذلك الغشاء هو شرف المرأة ، فما هو شرف الرجل؟" .

فى هذا السياق الاجتماعى / الأخلاقى تتحرك الشخصية الدرامية ، وتتوجه بالضرورة إلى الشارع ، ومن ثم فحينما يسأل الصديق " ترى كيف قتلت؟ " تجىء إجابة الزوج السابق قاطعة : " سنعرف غدا أو بعد غد ، وليس من العسير تخيل ذلك ؟ " ، فقد وضعت الفتاة على طريق معروفة نهايته ، ومدركة علل حركته : شابة ريفية جميلة وفاقدة العذرية ومطلقة عن زواج عرفى، وبلا تعليم أو مال أو أسرة ، الشارع مآلها ، والموت قتلا نهايتها ، لذا فلا داعى للذهاب إلى الشرطة للإدلاء بمعلومات عنها، فقد انتهت بالنسبة له بقطع علاقته الزوجية بها، كما انتهت علاقة الأسرة السابقة (المشهد ٢) بها عقب طردها من المنزل منذ خمسة أعوام سبقت ، وهما معا : الزوج السابق هنا ، وربة البيت هناك يرفضان الذهاب إلى الشرطة أيضا خوفا من المتاعب ، وخوفا من ابتعاث ماض قديم .

دارت المشاهد الثلاثة السابقة ، فى قضية نجيب محفوظ ، فى بنية زمنية محكمة تبدأ بالصباح الباكر لليوم التالى لجريمة القتل ، وتتقدم إلى ضحاه فظهيرته ، كما تدور فى بنية مكانية ننتقل عبرها من بيت مغلق لآخر مغلق لمكتب عمل ، ثم يضعنا المشهد الرابع فى عصر ذات اليوم، وداخل منزل آخر مغلق،

لرجل أشبه بالقوادين، يفتح منزله ليلا للعب الميسر، ويستخدم الفتيات فيه للترفيه عن الزبائن، التقط الفتاة الريفية بعد أن مرت بتجربة العمل كخادمة وكشغيلة ، وتجربة الحياة كفتاة وكزوجة ، فأصبحت مطلقة ، وأضحى لها اسم آخر مدنى الإيقاع والقناع هو " درية " بدلا من " شلبية " الريفى الإيقاع والتداول. وفى مونولوج داخلى تقطعه جمل مسموعة، يعلن الرجل " حسونة المغربى " عن علاقته بالفتاة المقتولة ، بعد أن يطالع صورتها بالجريدة ، وذلك بضمير الأنا المتصل حتى قدوم شلة الأصدقاء مساء ، والتفافهم حول مائدة اللعب ، ودوران الفتيات حولهم بالخمر والمزات ، هنا تتعرض الأنا لمرآة الآخرين ، فنعرف أن " حسونة " كان وحشا مع " درية " (شلبية) ، رغم أنها كانت تحبه ، وحشا ذكوريا آخر مع الفتاة ، بينما هى تذوب حبا فى كل مَن تلتقى بهم من الرجال. وبهندسة دقيقة، وإيقاع منضبط، ونهايات تكرر الحديث عن الشرطة ، ينتهى هذا المشهد بالحديث عنها ، والخوف من التوجه إليها ، والخشية هنا من ابتعاث ماض منقض منذ عام كامل ، ومن حاضر يدور حول رجل وبيت مشبوهين.

مجتمع الغانيات ، آخر محطة تتوقف عندها " شلبية " الريفية ، بعد أن تحولت إلى " درية " البغى ، هو الإطار المكانى الذى تتحقق داخله وقائع المشهد الخامس من القصة. ولأنه مجتمع ليلى الممارسة ، يصل بنا زمان القصة إلى مغرب اليوم التالى لحدوث فعل القتل، داخلا بنا إلى ظلمة الليل الذى آلت إليه حياة هذه الفتاة وانتهت فى أعماقها ، وتخرج بنا القصة من بيت الغانيات إلى الشارع ، بحثا عن إحدى رفيقات " شلبية " التى خرجت قبلا بحثا عنها للانتقام منها بسبب تنافس أبناء المهنة الواحدة ، لكنها لا تجدها، تاركة إيانا فى الشارع ، لنلتقى فى المشهد الأخير بالشاب الجامعى (عادل) قاتل الفتاة ، وهو يمضى متسكعا على شاطئ النيل ، هاربا من شبحها المطارد له ، ومن شعوره القاتل بالسقوط. لقد رفض أن يصدقها وينتشلها بالحب من وهدتها ، ورفض أن يتركها تعيش حياتها التى آلت إليها ، فاقتادها إلى ظلمة صحراء الهرم ، حينما كان شبه صحراء فى ستينيات هذا القرن ، واغتالها هناك .

صاغ نجيب محفوظ بنية قصته على مجموعة من اللحظات الزمنية المتقدمة فى سياق يوم واحد ، غير أنه يقدم زمنا آخر متقدما أيضا، هو زمن غياب هذه الفتاة عن الشخصيات المتحدثة ذات العلاقة معها ، فقد غابت منذ سنوات

خمس عن بيت الموظف الذى عملت به كخادمة ، وغابت منذ عام عن البيت الذى عملت به كمرفهة عن الرجال ، ثم غابت منذ ليلة عن البيت الذى تعيش فيه مع رفيقاتها كفانية. ورغم أنها كانت تسعى للحب وسيلة لحياة شريفة ، إلا أنها كانت تجد الصد من كل من عشقتهن ، بل والموت أخيرا على يد آخر عشاقها. أرادت أن تكون إنسانة وأرادوا لها أن تكون مجرد جسد أنثوى جميل متداول فى سوق الفقر .

كما أسس القاص قصته على ثلاثة نصوص متداخلة : **نص سردى** يعتمد على شخصية السارد العارف ببواطن الأمور ، المتحدث عن الشخصيات من خارجها ، والمستخدم للضمير الثالث الفردى (هو، هى) ، والشارح لحركة الشخصيات والسياقات الاجتماعية والزمنية والنفسية التى تعيشها ، والكاشف عن كل الأقنعة التى ترتديها الشخصيات فى حديثها عن نفسها أو مع الآخر، ثم **نص مناجاتى** ، يعتمد الحوار الداخلى ، ويستخدم ضمير الأنا الفردى ، وتدافع عبره كل شخصية عن أفعالها بمبررات ذاتية ، مرتدية فى مونولوجها الداخلى قناع الدفاع عن النفس ، وأخيرا **نص حوارى** يقوم بين اثنين غالبا، وترتدى عبره كل شخصية قناعا آخر ، تدافع به عن نفسها فى مواجهة الآخر ، فتتردد الأقنعة فى فضاء القصة ، ويهيمن النص الأخير (الحوارى) على حركتها ، مستوعبا نص (المناجاة) الشعرى الصياغة ونص (السرد) الحكائى البنية ، كاشفا عن دور الجميع فى جريمة اغتيال البراءة فى مجتمع ظالم بمفاهيمه التقليدية عن وضعية المرأة فيه.

القسم الثانى
أصل مدكور ثابت السينمائى
أصلا... لنجيب محفوظ

التأسيس النظرى

فى نفس عام صدور مجموعة نجيب محفوظ القصصية (خمارة القط الأسود) (١٩٦٩) التى تضم قصة (صورة) ، والمنشورة قبل ذلك التاريخ ، يبدأ المخرج الشاب وقتذاك د. مدكور ثابت (مواليد ١٩٤٥) ، فى إخراج فيلمه الروائى الأول عن مادة هذه القصة ، وذلك فى أغسطس ١٩٦٩ ، وهو الفيلم الروائى المتوسط الطول، ٦٠ دقيقة، (حكاية الأصل والصورة ....)، والذى سينتهى منه عام ١٩٧١ ، ليعرض كجزء ثالث فى فيلم طويل مع فيلمين روائيين قصيرين لشابين من جيله هما : أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ، تحت اسم (صور ممنوعة) (١٩٧٢) (حمل الفيلم عند بداية إنتاجه اسم " الأبيض والأسود")، كمواجهة بين رؤيتين لجيلين متقاطعى الحدود .

لم يسر مدكور ثابت ، مع نفر قليل من أبناء جيله وسابقيه ، فى الطريق التقليدى للسينما المصرية ، ولم يرغب فى أن يقتحم عالم التجريب وفقا لفلسفة (التجربة والخطأ) التى سارت عليها الثورة المصرية فى السنوات الأولى من حركتها ، ثم ما أن نبذت هذه الفلسفة وراحت تقدم النظرية على التطبيق فى السنوات التالية ، حتي انكسر مسارها بهزيمة يونيو ١٩٦٧ ، بعد أن اجتاحتها عواصف الخارج الوائدة لفعل الثورة ، وعجزت ركائز الداخل غير المؤسسة جيدا عن الصمود ، فانهار المجتمع على ذاته ، وسلبت الأرض منه ، وراح البعض يهرول نحو النقد الماسوشى للذات ، وانقلب البعض الآخر على ثورته ، بينما صمد البعض الثالث ، معيدا النظر فى مفهومه لحركة الواقع ودوره فيه وقدرته على المواجهة ، فكانت حرب الاستنزاف عسكريا ، وتعبئة الروح المعنوية وتنشيطها ضد العدو سياسيا ، والتصدى للمفاهيم التقليدية، والعمل على التجريب المؤسس على أعمدة نظرية واضحة هو الطريق الثقافى / الفنى لمواجهة تصدع الداخل ومواجهة حصار الخارج .

آمن مدكور ثابت بأن التأسيس النظرى هو السبيل الصحيح لاقتحام المجهول والتجريب على أرض الواقع ، لذا مهد لنفسه الطريق لاكتشاف بدائل سينمائية

غير تلك المعتاد تداولها، والتى ثبت - وما زال يثبت - فشلها فى توعية المتلقى ودفعه لتطوير وتغيير مجتمعه. وكان فيلمه التسجيلى الأول (ثورة المكن) (١٩٦٧) ، محاولة جادة لاكتشاف لغة جديدة ، يلعب فيه المونتاج دوره الهام فى التقطيع والتركيب وخلق الدلالة من الصور المتتابع عرضها على الشاشة لآلات تعمل بهمة ونشاط ، ثم تتعثر حركتها ويتحشرج صوتها حتى تصمت لخلل ذاتى، غير أن جملة قادمة على شريط الصوت ، تعلن أن " المكن ده بتاعنا.. إحنا اللى بنيناه ، وإحنا اللى هانحميه " لتعيد الحياة إلى هذه الآلات ، فتنبض فيها الحركة والحيوية المزغردة على (مارش) موسيقى قوى ، يؤكد بالصوت والصورة على قدرة هذا المجتمع على الصمود ، إذا أصبحت أدوات الإنتاج بين يديه .

تأسيس مشروع سينمائى

ويأتى فيلمه الثانى (الروائى الأول) " حكاية الأصل والصورة ... " تجريبيا فى سياق تيار إبداعى تجريبى ، حركته هزيمة يونيو ٦٧ ، وحفزته على الانطلاق ثورة ٦٨ الشبابية فى كل أنحاء العالم ، والتى دفعت بشبابنا للخروج إلى الشوارع، لأول مرة منذ ثورة ١٩٥٢، ثائرا فى فبراير ٦٨ على الأوضاع المتردية، ومتخذا من أحكام القضاء فى مأساة إدارة الطيران المصرى وتحطيمه ذريعة للمطالبة بالتغيير ، وكان بيان ٣٠ مارس بنفس العام محاولة من السلطة لامتصاص الهبة الشبابية سياسيا ، وموقفًا منها لمراجعة سياستها وأيديولوجيتها، ونشأت فى ذات العام (٦٨) جماعة السينما الجديدة ، وطرحت مجلة الكواكب على صفحاتها صرخات الغاضبين على السينما السائدة ، وعرفت القاهرة " نادى السينما " جنبا إلى جنب الجمعيات السينمائية القائمة ، وتعرف الشباب داخل صالاتها على الموجات السينمائية الجديدة المنتعشة فى فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا والاتحاد السوفيتى القديم، وراحت المناقشات فى المقاهى، وعلى صفحات الصحف، وأمام أبواب دور السينما تدور حول مفاهيم جديدة عن سينما الحقيقة، وسينما المؤلف، وسينما التعبير الذاتى .... إلخ .

فى هذا السياق الاجتماعى الثقافى يعمل مدكور ثابت على تأسيس مشروعه السينمائى، والانطلاق من إيمان واضح بأن الفن ضرورة ، وأن وظيفته الاجتماعية تتبدى عبر تقنيته الإبداعية المتجسدة فى بنية افتراضية ، لا تقلد الواقع أو تحاكيه ، وإنما تجمع داخلها بين الواقعى واللاواقعى ، وتستهدف الإيهام واللاإيهام فى آن واحد ، ومن ثم فللفن منطقه الخاص ، غير منطق

الواقع ، وقانونه هو الاحتمال وإمكانية الحدوث ، وليس مشابهة الواقع أو مشاكلته، هذا دون أن ينفصل هذا الفن عن سياقه الاجتماعى ، فهو نابع منه، ومواز له، ومتقدم عليه، حسب قدرات كل مبدع ورؤيته للعالم ، وعليه فالتجريبية هى سمة من سماته الأساسية ، والقدرة على تطويره هى التى تمنحه استمرارية الوجود والتعبير عن واقعه تعبيرا جماليا يتشابك مع التعبير الاجتماعى ، من أجل دفع حركة المجتمع فى مسارها الحضارى المتقدم .

وكما أن مادة قصة نجيب محفوظ " صورة " ذات طبيعة واقعية تم إخضاعها لرؤية القاص فتحولت إلى عمل إبداعى متشابك مع الواقع ، ومتبادل التأثير معه، يكشف ببنيته الخاصة عن رؤية صاحبه للعالم الإنسانى والاجتماعى الذى يعيشه ويعايشه ، ويفصح عن الوظيفة التنويرية لفن القص عند نجيب محفوظ ، فإن مادة فيلم مدكور ثابت ليست هى فقط مادة القصة المحفوظية ، وإنما هى أيضا مادة الواقع ذاته الذى استمد منه محفوظ قصته ، غير أن هذا (الواقع) ذاته ، واقع مصر الستينى ، عند المخرج مدكور، ليس هو نفس الواقع المرئى من عين القاص نجيب محفوظ ، فرغم وجود واقع محدد يعيشه المجتمع داخل زمان معين ، فإن هذا الواقع لا يتبدى للجميع بذات الصورة ، فالموقف الأيديولوجى والاجتماعى والتربوى والنفسى يجعل من هذا الواقع أكثر من واقع ، ولا يعنى ذلك نسف مصداقية الواقع ، وإنما فقط نحن نشير إلى نسبية تمثيله ، فالواقع واحد والرؤى هى المتعددة .

وقد أثر مدكور ثابت فى فيلمه هذا ألا يتعامل مع (الواقع) المحفوظى الرؤية، والمتحقق فى بنية قصته " صورة " ، وإنما فضل أن يتعامل مع ذات الواقع من منظوره هو، بل وأن يؤكد وجوده فى بنية عمله السينمائى ، وأن تكون قصة نجيب محفوظ المسماة " صورة " هى الذريعة التى يقدم من خلالها رؤيته للواقع وللفن وللتجريب معا ، وقوام تلك الرؤية هو أن الفن هو صورة افتراضية من الواقع، وبالتالى فهو يبنى سيناريو فيلمه على أساس تحقيق الجدل بين السينمائية والواقع المعيش من خلال حوار الكاميرا مع مجموعة المتجسدين على الشاشة ، بما فيهم المخرج نفسه ، بل والاستماع لوجهة نظره فيما هو معروض على الشاشة الفضية ، وتدخله الدائم فى انفلات شخصياته من أسر السيناريو المصنوع مسبقا ، والمحدد سلفا لأفكارها وسلوكها .

وهو فى البداية يقدم إهداءه المكتوب على الشاشة "إلى الكلمة البائسة (الصدق) ، إلى (الأنا) التى صنعت هذا الفيلم ، وإلى كل من يحبذ التجربة فى الفن . أهدى هذه التجربة المتواضعة" ، والتوقيع للمخرج مدكور ثابت ، والتاريخ ١٩٧١ . الفيلم إذن كتجربة تعبيرية متحررة مهدى إلى الأنا صانعته ، وإلى الآخر محبذ التجريب الفنى والمتوافق بالضرورة مع تلك الأنا المبدعة ، وينتهى الفيلم بتقديم الشكر " لكل من تحمل هذا الفيلم حتى النهاية " ، وبين إهداء البداية وشكر النهاية تتبدى الأنا المبدعة قلقة ومتمردة تصارع القصة المحفوظية المتوارى فيها الأنا السارد خلف الأقنعة المتعددة والحوارات المتراكمة لشخصيات لم تجتمع يوما معا ، ولا يربطها سوى تداخل شخصية القتيلة مع حياتها فى لحظات متقطعة ، ويتمثل ذلك الصراع فى إصرار واضح من الأنا المبدعة فى أن تعيد صياغة القصة المحفوظية فى سيناريو مخالف تماماً فى حركته ودلالاته لمادة القصة الأصلية ، فضلاً عن إخراجه والتواجد داخل سياقه الفيلمى .

عين الكاميرا الرائية

الأنا / السيناريست / المخرج هو مصدر الفعل السينمائى وعين الكاميرا الرائية ، فلا حيادية فى الأمر، ولا محاولة لتقليد أسلوب (سينما الحقيقة) بالهبوط إلى الشارع والخضوع الموضوعى لما يطرحه ، والآخر / المشاهد هو متلقى هذا الصنيع المعروض أمامه على الشاشة ، أتى إلى دار العرض ليفاجأ بأن عليه أن يشارك الكاميرا فى التلصص على الشخصيات المتحركة أمامه ، يتجول معها فى شوارع القاهرة بحثا عمن يمكن الاشتباه فيه ، لكنه يتوقف معها عند ممثلين (غير مشهورين وقتذاك أو مغمورين) يقدمون له شخصيات الفيلم ممتزجة ببعض من شخصيات القصة المحفوظية . ثم تأتى كلمة (الصدق) التى يصفها مخرجنا بالبؤس ، والتى يبدأ إهداءها إليها ، حتى قبل تتويج (الآنا) على عرش الإبداع ، وهى كلمة هامة فى سياق الأجواء النفسية التى مر بها جيل مدكور ثابت الشاب عقب هزيمة ٦٧، فقد شعرنا جميعا أننا قد خدعنا ، وأن ثمة حلمًا أكبر من طاقاتنا عشناه من أول استيقاظ المارد العربى حتى انطلاقة صواريخ القاهر والظافر ، فكان معنى غياب الصدق ورفض الكذب إحدى النغمات الأساسية لهذا الجيل ، لذا كان لزاما على مدكور ثابت أن يهدى فيلمه إلى تلك الكلمة (البائسة) الغائبة ، ومن ثم فهو يهفو لأن يكون صادقا مع ذاته، ومع الآخر، ومع واقعه فى آن واحد. لقد قرر منذ البداية أن ينزع الأقنعة عن

شخصيات قصة نجيب محفوظ، وعن الواقع المصرى الذى أفرزها ، بل وأن يواجهنا عبر الكاميرا ليعتذر عن انفلات الشخصيات من الإطار الفنى المصوغ لها، وتفوهها بكلمات ليست فى" القصة الأصلية ولا فى السيناريو"، وليعيدنا مرة أخرى للسياق الذى وضعه هو من البداية ، لحركة شخصياته ومساراتها .

يبدأ الفيلم بمقدمة دالة تسبق ظهور أسماء فنانيه وفنييه ، وإن احتوت فقط على اسم الفيلم ثم الإهداء ، فتبدو أمامنا شاشة سوداء تظهر عليها صورة سالبة (نيجاتيف) لرأس فتاة ، تتحول إلى موجبة (بوزتيف) على دقات آلة كاتبة تستدعى للذهن حالة التحقيق البوليسى، مع الظهور التدريجى لوجه فتاة مقتولة، يسبح وجهها النورانى فى ظلمه سواد شعرها (عنوان الفيلم) ، ثم يتحول المشهد / الكادر المستمر إلى مشهد / كادر آخر مستمر منقسم إلى أجزاء ثلاثة ذات دلالة هامة : يسار المقدمة (من عين المشاهد) رأس منحوت لرجل يحترق ، وخلفه صورة ثابتة للفتاة المقتولة تسيل على وجهها المياه أو مادة شفافة سائلة ، بينما تحتل يمين ووسط المقدمة أرجل عارية لشاب وشابة يتحابان، ثم يخرجان من الكادر تاركين المساحة السوداء لكلمات الإهداء من المخرج ، التى سرعان ما تدغم لتنتقل إلى ساحة واسعة أمام مبنى، يتوسطها تمثال لامرأة تضم ذراعيها خلف رأسها فى وقفة شامخة ، يدخل الكادر شاب فرح يصفر بلحن متتالية شهرزاد لرمسكى كورساكوف ، تتابعه الكاميرا فى (بان) من اليمين إلى اليسار حتى يتقدم إلى مقدمة الكادر ، فيسحب من اليسار سريرا يضعه وسط المقدمة ، تظهر من نفس اليسار فتاة تتمايل طربا تجالسه على السرير ، يهم بتقبليها ، ينظر إلى الكاميرا ، يتوجه إلى المقدمة مرة أخرى ، يسحب (برافان) ليخفيه مع محبوبته عن عين الكاميرا ، غير أن الكاميرا لا تتركه فى حاله ، تتحرك يمنة لتكشف لنا عن حالة الحب المقبل الشاب عليها مع فتاته ، وفى لحظة التقبيل تتحول الصورة السينمائية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة، تتقدم من ناحية عين الكاميرا يد تحمل سكينا تغرسه فى قلب الصورة قاتلة الفتاة والفتى معا .

مشهد افتتاحى لا يمت للقصة المحفوظية بصلة. ورغم استخدام نفس الفتاة التى ظهرت صورتها فى البداية وستظهر فيما بعد بصفتها الفتاة المقتولة ، بل وسيقدم الفيلم " مشهدا " يشى بقتلها فى صحراء الهرم مع نهاية الفيلم ، إلا أن الفيلم يقدمها فى مشهده الافتتاحى لا ليقدم لنا مشهد اغتيال شابة على يد

صديقها ، وستدور وقائع الفيلم حول صورتها ، وإنما هو يقدم رؤيته الخاصة لمشهد الحب فى مجتمع قاتل له ، فالفتاة والفتى يخرجان بحبهما من الجدر المغلقة على ذاتها ، ليمارساه فى الهواء الطلق. ولأن المكان له دلالته المؤثرة على دلالات الصورة ، حتى ولو أجبر المخرج لأسباب إنتاجية مختلفة على التصوير فيه ، فإن الساحة التى يجرى فيها مشهد الحب هى ساحة أكاديمية الفنون فى أواخر الستينات ، يبرز فى عمقها مبنى المعهد العالى للفنون المسرحية ، ويتألق وسطها تمثال (السلام) للمثال التلقائى أنور عبد المغنى (نحت مباشر)، ويختفى خلف الكاميرا معهد الباليه والكونسرفاتوار .

الحب المغتال إذن بسكين غير محدد صاحبه ، يتحقق اغتياله فى ساحة التربية والتذوق الفنيين ، داخل حرم يؤمن - أو المفروض أن يؤمن - بالحرية إبداعا وعشقا للحياة ، لكن اليد الغادرة تترصد الحب حتى داخل الحرم الأكاديمى ، وتحت ظلال تمثال (السلام) ، وهى يد قادمة من عين الكاميرا / عين المشاهد ، من ناحيتنا كجمهور متلق ، فهى منا ، وغادرة بالحب فى ذاته ، وبغض النظر عن أن صاحبته مدانة أخلاقيا أو غير مدانة ، وهو ما يطرح دلالة مضافة على القصة المحفوظية ، فإذا ما كان المجتمع قد اغتال الفتاة البريئة بعد أن حولها إلى بغى يسهل تبرير قتلها بيد عاشق صغير، فإنه هنا قاتل للحب ذاته وللبراءة دون حاجة لمبررات مجتمعية أو أخلاقية، ولا حرم أكاديمى متحرر من تقاليد الواقع بقادر على حمايته، ولا تمثال للسلام بمستطيع أن يظلل عليها بوجوده .

التحقيق الصحفسينمائى

لقد حول فعل التقبيل ، بين الفتاة والفتى ، الصورة السينمائية الحية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة ، وراحت الكاميرا المتلصصة ، ترصد فعل الحب السابح فى لحن ألف ليلة الناعم ، وفعل الاغتيال المصاحب لصرخة حادة ، ننتقل معها إلى مكان آخر ، هو حديقة الأندلس ، ترقص فيه ذات الفتاة بين الأشجار ، وحولها جمع من الشباب يرقص على أنغام رقصة ستينية أوروبية ، تتقابل مسمعيا مع اللحن الألف ليلى الشرقى ، ثم تتراجع الكاميرا (زووم أوت) لتكشف عن (جوانتى) أبيض فارغ ومشبوح على قطعة خشبية سوداء كأنها جزء من صليب ، تدخل يد حقيقية ، من نفس المكان الذى دخلت منه قبلا يد السكين المغروس، لتدق مسمارا فى كف (الجوانتى) المشبوح، يسيطر صوت الدق على

الموسيقى ، ويستمر مع تلاشى صورة الراقصين واليد المصلوبة ، وظهور الصورة الفوتوغرافية للفتاة المقتولة تسقط عليها المادة السائلة فى مقدمة الكادر ، بينما تبدو على يسار الكادر انعكاسات ضبابية بطيئة الحركة للشباب الراقص، ثم قطع على الساحة الأولى ، وحركة (بان) نصف دائرية حول تمثال (السلام) ، فقطع آخر على صورة الفتاة المقتولة معلقة على حامل ويجوارها شمعة تحترق ، ومع الاشتعال تظهر عناوين الفيلم (تترات الفنانين والفنيين) على خلفية (فوتو مونتاج) لصورة الفتاة .

صورة مبتلة لقتيلة ، شمعة تحترق ، رأس يشتعل ، قبلة ناعمة ، سكين يمزق الوجود ، صرخة مدوية وسط حرم أكاديمى ، ويد مصلوبة تدق فى قلب حديقة عامة وبين شباب يرقص فرحا بالحياة ، هذه هى مفردات الصورة المرئية التى كون منها المخرج مدكور ثابت مقدمته الافتتاحية لفيلمه هذا ، مضيفا إليها ، عبر شريط الصوت ، ذلك التضاد بين اللحن الناعم والموسيقى الصاخبة والصوت الصارخ ، دون أن نسمع كلمة واحدة ملفوظة تشرح أو تفسر ما هو فى غير حاجة لذلك ، فالسرد السينمائى يعتمد الصورة سبيلا له فى تقديم المحتوى الدلالى للفيلم ، وبينة السرد السينمائى التى اختارها مدكور ثابت هى بنية ملغزة ، تتبنى أسلوب التحقيق الصحفى - أو الصحفسينمائى كما ينحت هو هذا المصطلح [٩] - الذى تسرى فيه روح التسجيلية ، ويعبر عن وجهة نظر محايدة تبتغى فقط (البحث عن الحقيقية) ، لكن الإلغاز هنا يأتى من تداخل أسلوب التحقيق الصحفسينمائى مع الصياغات الدالة والشديدة التعقيد للحدث الدرامى والشخصيات المتشابكة معه .

إن المدخل الافتتاحى بمكوناته الرمزية إنما يتضاد عن عمد مع أسلوب التحقيق الصحفسينمائى، الذى يقترب من أسلوب مايكل أنجلو أنطونيونى فى فيلمه " تكبير " (١٩٦٦) فى محاولة للقبض على الواقع من خلال التصوير السينمائى ، فضلا عن أن المخرج مدكور ثابت يتعمد أن يمزج طوال الفيلم بين الواقع والرمز ، المادى والمتخيل ، الإيهامى واللاإيهامى ، بل أن يصل فى بعض مشاهد فيلمه ، إن لم يكن فى أغلبها ، إلى آفاق تجمع بين سوريالية لويس بونيويل وعبثية يونيسكو ، غير أن إيمانه بفكر متقدم جعله يستدعى إلى ذهنه أفكار برتولت بريشت الجمالية ، ويقدم رؤيته لها عبر فيلمه هذا، الذى هو فى حقيقته موقف من السينما ، كما هو موقف من الواقع المحتفى بالسينما التقليدية والنابذ للسينما البديلة .

يطرح الفيلم فى مجمله قضية الإيهام فى الفن عامة ، وفى السينما خاصة ، ويقدم مدكور ثابت فى صياغته السينمائية رؤيته التى قوامها أن الفن السينمائى، كأى فن آخر ، يجمع بين الإيهامى واللاإيهامى (١٠) ، فنحن نذهب إلى المسرح أو السينما لنتماهى فى ذوات الأبطال ، فنتعاطف معهم ، ونفرح لهم ، ونحزن عليهم، لكننا أبدا لا ننسى أننا فى دار عرض ، وأن القمر المشبوح فى فضاء المسرح ليس إلا قطعة خشبية بيضاء مضاءة وسط ستار البانوراما الأسود، وأن البطل الذى يحادث وجها لوجه رئيس جمهورية بلاده الراحل قبل مولده ليس إلا خدعه كومبيوترية بارعة ، وبالتالى فإن الفن - مسرحيا أم سينمائيا - يوهمنا بواقعية ما يحدث ، لكننا أبدا ما ننسى أن ثمة جانبًا لا إيهامى فى المشهد الذى نراه .

وقد عمل بريشت نظريا وتطبيقيا فى عروضه المسرحية وأفلامه السينمائية على محاولة كسر الإيهام لدفع المشاهد للتأمل الفكرى للمعروض أمامه ، ثم إعادته لحالة التعاطف الوجدانى (الإيهامى) مع الوقائع والشخصيات المسرحية والسينمائية ، ثم كسر الإيهام مرة أخرى ومتكررة ، ناقلا المشاهد من لحظات التوحد الوجدانى مع المشاهد الإيهامية، وتصور أن ما يحدث هو فعل واقعى ، ولحظات التأمل العقلى للمشاهد اللاإيهامية، وإدراك أن ما يحدث هو صورة فنية لفعل واقعى ، وقد حاول مدكور ثابت فى فيلمه هذا أن يستخدم منهج بريشت هذا ، والمعروف بالتغريب، والمستخدم للعديد من تقنيات المسرح - أو السينما - لكسر حالة الاندماج فى المشهد المسرحى باعتباره مشهدا واقعيا ، مثل الأغنية والراوى واللافتات الساقطة من (سوفيتا ') المسرح.. إلخ، ونجح مدكور فى تحقيق ما أسماه وقتها بالكسر النسبى المؤقت للإيهام، وإن كنا نرى - كما سيتضح فيما بعد - ووفقا للفهم المتطور لأفكار بريشت الجمالية ، بل ووفقا لتطور مفهوم مدكور نفسه لماهية الفن ، بأن ما تم صياغته فى فيلمه القديم ما هو إلا نوع من تبادل الأهمية بين ما هو إيهامى وما هو لا إيهامى فى الفيلم السينمائى ، وأن استخدام أسلوب " المسرح داخل المسرح " المطبق عند بيراندللو، أو " السينما عبر السينما " الممارس فى " سينما الحقيقة " ، إنما أدى إلى إبراز عنصر اللاإيهامى الموجود أصلا فى العمل الفنى ، وتوظيف ذلك بهدف إيقاظ وعى المشاهد ، والإمساك بالعقل متوهجا طوال العرض السينمائى ، دونما افتقاد للمتعة الجمالية المتحققة عبر التعرض الفنى .

وبغض النظر عن معرفتنا الخاصة بتاريخ تصوير الفيلم (بداية من أواخر أغسطس ١٩٦٩) ، فإن الفيلم ذاته يقدم لنا الإطار الزمنى الذى يتحقق داخله، بداية من جريدة " الأخبار " المنشور على صفحاتها الأولى صورة الفتاة المقتولة ، بعد أن انتقلت من صفحة الحوادث عند نجيب محفوظ إلى الصفحة الأولى هنا، بسبب أن الجريدة الباحثة عن الإثارة منحتها منزلة مليونيرة أجنبية تقتل تحت سفح الهرم ، وتنشر صورتها إلى جوار الأخبار السياسية الهامة عن أن " دورياتنا تتوغل فى سيناء ٣ ليال "، وعن نشاط كبير لقواتنا بمنطقة قناة السويس ، وهو ما يكشف عن زمن تحقق الحدث السينمائى، وهو فترة حرب الاستنزاف، وانشغال المجتمع بمرحلة الدرع والتصدى واستعادة الكرامة المدنسة على رمال سيناء ، كما يكشف عن ذلك التناقض الحاد بين ما هو مطروح على الصفحة الأولى للجريدة الشعبية من أخبار سياسية وعسكرية جنبا إلى جنب خبر العثور على جثة (مليونيرة أجنبية) مقتولة تحت سفح الهرم، وهو تناقض سيكشف عن نفسه طوال زمن الفيلم (٦٠ دقيقة) وزمن وقائعه المتداخل فيه الحاضر بالماضى .

يبدأ الفيلم ، فيما بعد المدخل الافتتاحى والانتهاء من العناوين ، بالصحفية الشابة " ماجدة " (شوشو حمدى / شهيرة فيما بعد) تجلس على حجر بالقرب من الجثة المسجاة ، بعد سويعات قليلة من القتل. وانتظارًا لقدوم مصور الجريدة وبقية الصحفيين ، تأكل سندويتشا بلا اكتراث ، يخاطبها من خارج الكادر صديقها الصحفى " راشد " (محمود يس) ، تتزامن كلماته عن القتيلة مع صوت مذيع راديو يحمله معه يبث أخبارا سياسية ، وترفض هى الاستماع إليها ، فتمتد يدها لتغير مؤشر الراديو إلى محطة تبث موسيقى راقصة تتمايل عليها ، أو تغلق الراديو نهائيا ، وفى الظلمة والسكون يحاول " راشد " أن يذكر صديقته بالحب الذى بينهما ، غير أن اللحظة لا تسمح بذلك ، فتنقلنا الكاميرا إلى مكان آخر، هو متحف مختار بحديقة الحرية صباحا ، يداعب كل منهما الآخر، ويروحان فى قبلة عنيفة ، غير أن الواقع لا يتركهما يهنئان بالحب ، مثلما حدث فى مشهد الافتتاح ، فنسمع من خارج الكادر أصوات عبور طائرات لسماء القاهرة ، فيترك راشد صديقته ، منتقلا بمفرده إلى كادر ينظر عبره إلى السماء، بينما يبرز خلفه تمثال لرأس سعد زغلول ، إنها الحرب المحيطة بحب الشابين ، وإن الزعيم الذى قاد هبة ثورية جماهيرية ضد الاحتلال الجاثم على

أرض الوطن فى أوائل القرن العشرين ، قد تحوّل رأسه إلى حجر صلد خلف شباب اليوم .

القتل فى صحراء الهرم يجمد أية رغبة فى تبادل كلمات الحب ، وحرب استرداد الكرامة تنزع الإنسان من استغراقه فى لذة حب فردى ، لذا يعود "راشد" إلى صديقته "ماجدة" داخل متحف مختار صباحا ، ومن الواضح أنه مشهد استدعائى (فلاش باك) ، ويقول لها متسائلا بأداء مسرحى وبلغة فصحى : تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد، أو تعرفين معنى البطولة؟"، ثم يتحول إلى عين الكاميرا طالبا منها : " اطلبى معى من المخرج أن يقدم وجهة نظرى أنا على شاشة .. ليس هناك متسع للمشاكل الصغيرة.. هذا زمن القضايا الكبيرة " .

فى زمن يحلم المجتمع فيه ويعمل على الخلاص من سيطرة المحتل لأرضه ، الهاتك لعرضه ، من الصعب على شاب مثل " راشد " أن يمارس الحب فى الظلام ، وحرب الاستنزاف مستوعبة لكل شباب مصر وقتذاك ، بما فيهم المخرج ذاته (عمل مراسلا حربيا سينمائيا وقتذاك أثناء خدمته الوطنية بالقوات المسلحة ٦٨ / ١٩٧٣) ، ومؤجلة لكل الأحلام الصغيرة ، لذا فهو يسأل صديقته عن مدى معرفتها لمعنى البطولة فى هذا الزمن المنكسر ، كما يرفض كصحفى أو كممثل لدور صحفى ، ترصد الكاميرا عمله فى التحقيق حول جريمة القتل ، يرفض أن يكون مجرد (شاب) يعيش فى مجتمع له قادته الذين يحكمونه ويديرون حركته ويتجنبون مشاركته لهم ، ومن ثم فهو مصر على أن يتواجد فى "الصورة " ، تلك التى كان يتغنى بها عبد الحليم بكلمات صلاح جاهين دون أن تتحقق على أرض الواقع ، وبالتالى فهو يطلب من صديقته أن تطلب معه من المخرج أن يقدم لنا وجهة نظره هو على الشاشة ، ومفادها أننا نعيش وقتذاك- وما زلنا - زمن القضايا الكبرى التى تتجاوز الهموم الصغيرة .

إلا أن المخرج ، كأى مخرج ، وككل مبدع، يرفض أن تتمرد شخصياته على المسار الذى حدده سلفا لها ، ومن ثم فهو دائم التنبيه - فى الفيلم - لراشد بالكلمة والحركة بألا يخرج عن الإطار المرسوم له ، فضلا عن أنه يقدم له ولنا وجهة نظر أخرى مخالفة ، هى وجهة نظر صديقته " ماجدة " ، والتى ترد عليه باللهجة العامية ، وفى ظلمة الهرم : " راشد يا حبيبى ، أنت تخليك ورا مجلس الأمن ، كوبا وكوريا وفيتنام ، لكن أنا هنا عندى الحوادث المثيرة : مقتل مليونيرة ،

زفاف ملكة جمال" ، فهذا هو عالمها عالم الهموم الصغيرة، وهى لا تطلب من أحد أن يقدم وجهة نظرها هذه ، أو حتى يهتم بها ، هى تعيش حياتها اليومية المكرورة ، ترى دائما كصحفية أن مقتل إنسان بسيط هو حادث مثير بالنسبة لها، مثلما يعنى مقتل أكثر من ٣٥ ألف أمريكى فى حرب فيتنام ومثلهم من الفيتاميين الكثير بالنسبة لراشد .

ورغم أن المسألة تحتاج - كما يقول " راشد " - إلى مناقشة ، غير أنه يؤكد لنا أن " السيناريو مش مدينى فرصة أثبت فيها وجهة نظرى " ، هنا يتدخل المخرج في الحوار بينهما (هو نفسه مدكور ثابت) ليؤكد على أن التحقيق الصحفى الذى يقومان به هو المحك الحقيقى لكى يثبت كل واحد منهما عبره وجهة نظره ، طالبا منهما أن يتحركا بحرية أمام الكاميرا ، ويأمر باستمرار تصوير الفيلم ، متابعا التحقيق الصحفى جنبا إلى جنب التحقيق البوليسى ، كاشفا عن تباين اهتمام كل منهما ، فالأول مهتم بشخصية القتيلة باحثا عن أسباب مقتلها ، والآخر مهتم بشخصية القاتل ودوافع قتله ، إلا أن المخرج لا يكتفى برصد التحقيق البوليسى والتحقيق الصحفى ، بل ينزل بنفسه إلى الشارع ليقدم تحقيقه هو السينمائى المتداخل مع التحقيقين السابقين والمتجادل بعنف معهما .

يبدأ التحقيق البوليسى بإعلان الشرطة عن المعلومات الأولية المتوافرة لديها عن القتيلة، وهى أنها كانت تعيش بالقاهرة منذ عدة سنوات ، ثم ننتقل إلى حجرة التحقيق، حيث يدخل طالب بالفنون الجميلة ليعلن لضابط التحقيق أنه القاتل ، وسرعان ما يدخل طالب آخر بكلية الآداب ليعلن أنه وحده القاتل ، ثم يدخل مصور صحفى لالتقاط صور للشابين ، يتركه المحقق ويتوجه إلى الكاميرا قائلا : " ودى كانت نهاية اليوم التالى لوقوع الجريمة "، ثم يختفى من يمين الكادر ، فتظهر الصحفية " ماجدة " فى يمين مقدمة الكادر ، بينما فى الخلفية ما زال المصور الصحفى يمارس عمله داخل حجرة التحقيق ، وتقول : " هنقص عليكم قصة اليوم التالى لوقوع الجريمة " ، فيأتى صوت المخرج من خارج الكادر معلنا بداية التصوير" أكشن " .

المزج متعمد بين ما هو إيهامى وما هو لا إيهامى ، والتبادل مستمر بين وجهات النظر حول الجريمة التى وقعت ، والمخرج يسيطر بوجوده على حركة الفيلم بأكملها ، والسرد السينمائى ينقلنا مرة واحدة من ليلة وقوع الجريمة إلى

نهاية اليوم التالى لهذا الوقوع ، ثم يأخذنا فى رحلة بشوارع القاهرة بحثا عن هذا القاتل ، مقتربا من قصة نجيب محفوظ ومسار حركتها فيما بعد المشهد الأول فيها. وفى بحثه عن القاتل بشوارع القاهرة، غائصا فى الزحام ، يعثر على رشاد أفندى عبد الشافى [11] ، موظف الأرشيف العجوز ، والذى يتعرف على صورة الفتاة " شلبية " التى كانت تعمل خادمة ببيته ، وطردتها زوجته بسبب مغازلته لها ، ولكل الخادمات الأخريات. وقبل أن يترك هذا المشهد بدائرته الأولى للشخصيات ذات العلاقة بالفتاة الريفية التى حملت بالمدينة اسم " شلبية"، يقدم لنا أربعة أصوات يعتمد كل منها على أدلة خاصة بها، وهى كما يلى:

* الفتاة الصغيرة ابنة رشاد أفندى: "أول ما اشتغلت عندنا، كانت غلبانة ، وحلوة، حلوة قوى ".

* الصحفية " ماجدة " : " كل الدلائل بتقول : إن كان لها قلب كبير " .

* الضابط : "كل الدلائل بتقول إنها جت لمصر مجرد شغالة فى بيت ، وفى يوم قدرت توصل للى شفناه " .

* الصحفى " راشد " : " كل الدلائل بتقول : إنها غلطانة ، واضح أنها باعت نفسها ، واضح أن الجسد لعب دور البضاعة " .

هكذا تتباين المواقف تجاه أول خيط من خيوط معرفة طرفى الجريمة: القتيلة والقاتل. وإذا كنا فى المشهد السابق قد تعرفنا على من ادعى أنه القاتل ، فنحن هنا نقترب من القتيلة ، هى غائبة كغيابها فى قصة نجيب محفوظ ، ولكن كل شىء يدور حولها ، وهى حاضرة حضور" راشومون " بتعدد الآراء واختلافها حول حقيقة الغائب : تراها الطفلة بعيونها الصغيرة فتاة جميلة و"غلبانة" ، ويراها الضابط بعيون مدربة على مثل هذه الجرائم ، أنها تطورت من شغالة إلى ما وصلت إليه (مليونيرة فى الفيلم) ، وتتقاطع كالعادة آراء " ماجدة " و" راشد"، فهى ترى فيها قلبًا كبيرًا ، وهو يرى فيها جسدًا مغويًا ، لقد تحولت على أيديهم إلى لغز " شهرزاد " عند توفيق الحكيم ، لغز من الصعب القبض على فحواه والإمساك بحقيقته .

داخل مصنع نسيج، وفى لقطاع تمزج بين التسجيلية (تذكرنا بثورة المكن) والروائية ، يقدم لنا الفيلم الدائرة الثانية : الحاج محمود صاحب مصنع النسيج

الذى تزوج زواجا عرفيا من الفتاة " شلبية " بعد أن أصبح اسمها " سميرة " ، ورفض أن تنجب منه ، وأجبرها على الإجهاض فالطلاق والطرد من البيت. لقد أصبح للفتاة الريفية " شلبية " اسم آخر غير الاسم الذى ستعرف به عند نجيب محفوظ فى مرحلة الغواية، واسم " سميرة " هنا ، فى الفيلم ، ليس مجرد إضافة ، بقدر ما هو كشف لطريق التطور الذى سارت فيه الفتاة البسيطة ، انتقالا من الريف إلى الحضر ، ومن البساطة إلى التعقيد ، ومن الفقر والحاجة، إلى الثراء والموت .

حفل عبثى

دون تدخل من المخرج أو أى من الصحفيين " ماجدة " و"راشد"، ينقلنا الفيلم مباشرة إلى عالم " حسونة المغربى "، رجل الأعمال ، القادر على تدمير كل من يقف أمامه، وعلى أن يحرق المدينة بأكملها ، ثم يقف ضاحكا عازفا على المندولين كنيرون ، ويقدمه الفيلم وسط حفل يقيمه لأصحابه المرتدين أقنعة حيوانية والملتفين حول راقصة ترقص رقصة " سالومى " طالبة رأس " يوحنا المعمدان " ، بينما يجلس الصحفى " راشد " على جذع شجرة ، على هيئة المسيح، يتلو كلماته علينا : " طوبى لمن ورث الملكوت " ، بينما يأتينا صوته من خارج الكادر مخمورا ومسائلاً " ماجدة " عن قدرتها على منح كل عواطفها للقتيلة ، وخاصة وأنه لا يجد مبررا واحدًا يجعل من الفتاة المقتولة تسقط فى الرذيلة .. إنه يتقمص دور المسيح ، ويعامل الواقع بأخلاق بيوريتانية، ويقشعر جسده من أى حديث عن الجسد، ويترك نفسه أخيرًا أسير الخمر، عاجزًا عن فعل أى شىء ، مختبئا مع محبوبته خلف أحد كراسى حفل " حسونة المغربى " .

فى هذا الحفل العبثى التكوين تظهر شخصيات الفيلم الرئيسية : الصحفيان، الضابط ، مع " حسونة المغربى "، والحديث عن " فافى " الاسم الثالث لـ " شلبية" بعد أن ارتفعت درجات فى سلم المجتمع ، ودخلت عوالمه العليا ، ثم طردت منه حينما تجاوزت فى طلباتها ما هو مسموح لها بالحصول عليه .

لقدم تقدم البحث البوليسى ، واضطرب البحث العلمى ، وغاب المخرج تاركا كاميرته تواصل رصدها للدوائر التى أحاطت يوما بالفتاة الريفية ، وصعدت داخلها ، ثم تعود بنا الكاميرا إلى حجرة التحقيق ، وإلى الشابين اللذين تقدما معلنين أنهما قتلة الفتاة. وداخل حجرة التحقيق البوليسى يعاود " راشد "

و"ماجدة " التحقيق الصحفى ، ولا يصل أى منهما - البوليس والصحفى - إلى إجابة شافية عن القتيلة والقاتل. وحتى عندما يصل الأمر إلى الشاب الأخير، طالب الفنون الجميلة ، فإن المخرج يتدخل معلنا أنه لا يمكن أن يكون هو القاتل ، فهى مسألة غير منطقية ، بينما يعلن الشاب أنه "فى القصة وفى السيناريو مفروض إنى القاتل" .

هنا يدفعنا الفيلم إلى حانة تردد عليها الشاب ويعلوها مسكن الغانيات واللائى انجذبت إلى حياتهن الفتاة ، متخذة اسما جديدا هو " درية ". ورغم وجهة نظر المخرج (مدكور ثابت) المعلنة أمامنا، وبحضور ممثلى الفيلم ، إلا أن الفيلم ذاته يتمرد على مبدعه ، ويسير وفق السيناريو المرسوم له ، ومسار القصة المحفوظية ، فيقدم مشهد القتل الموحى للفتاة بيد الشاب الجامعى فى صحراء الهرم .

لكن الفيلم لا ينتهى عند هذا الحد ، بل آثر أن يعود بنا إلى ما قبل هبوط الفتاة إلى المدينة ، إلى قريتها الفقيرة ، وعلاقة أبيها وأمها وعاشقها السقاء الصغير، الذى تقدمه الكاميرا لنا كمسيح يحمل بدلا من صليبه العصا التى تحمل صفيحتى المياه. لقد تركت الفتاة قريتها عشقا لمياه نظيفة وحياة أنظف. لم تخطئ حينما خرجت من قريتها الصغيرة ، لكنها أجبرت على اقتراف الخطأ بقوة تقاليد المدينة وموقفها الذكورى المتعامل مع المرأة كجسد يصان حينما ينتمى لأسرة تحميه ، وتدنس كرامته حينما يفتقد الانتماء والحماية.

وكما بدأ الفيلم بصورة الفتاة المقتولة فى ساحة الحرم الأكاديمى ، ينتهى بذات المكان ، وبنفس الصورة ، وبالمخرج راقصا مع مجموعة الفنانين والفنيين العاملين بالفيلم ، نهاية مؤلمة رغم الضحكات المنبعثة من أعماق الراحل محمود المليجى ، وختام يبدو عبثيا لفيلم ليس كذلك، وإنما تدفعنا محصلته للتكفير فى وضع الإنسان المصرى وقتذاك (أواخر الستينات) والآن ، فالفيلم ليس مجرد وثيقة تاريخية / اجتماعية لجيل ومجتمع ، وإنما هو قادر على طرح أفكاره حتى يومنا هذا ، خاصة ووضع المرأة فى مصر قد تدنى كثيرًا عما كان عليه فى أواخر الستينيات ، وثورة الشباب المصرى قد انحرفت عن مسارها ، وحرفت لتدخل طريقا ميتافيزيقيا يعرقل حرقة تقدمها وتقدم المجتمع ، والسينما المصرية التى قدمت (المستحيل) و(شنق زهران) و(أنياب) قبل ومع وبعد فيلم مدكور ثابت[١٠] تتراجع كما وكيفا ، وتترك التجريب لسينمات أخرى ، حتى

وهى ترى المسرح يحتفى بمهرجان وعروض تجريبية ، والشعر والقصة يقتحمان عوالم حداثية جديدة ، بينما السينما مغروسة حتى عنقها فى مياه آسنة .

لقد قدم المخرج مدكور ثابت فيلما تجريبيا عن مادة واقعية كتبت فى بنية كلاسيكية ، ومن ثم استطاع أن يسبق الروائى الكبير نجيب محفوظ ، وأن يتبادل معه التجريب على مادة واقعية ، وهو عندى أمر طبيعى ، فالمخرج الشاب حينذاك كان يعبر بالضرورة عن رؤية ما بعد هزيمة ٦٧ ، وهى رؤية بذات الضرورة متشابكة ومعقدة للغاية ، فالحلم المنكسر يخلق نفسا قلقة وعقلا لا يكتفى بالقبض على العلل الظاهرة الرابطة بين الفعل ونتائجه ، وإنما هو باحث عن العلل الكامنة فى الأعماق ، والمدفونة فى طيات النفوس ، والمعبر عنها فى الفلتات العابرة، والكلمات المراوغة، والمرايا غير المستوية ، وهو ما قام الروائى الكبير باكتشافه عقب الهزيمة فى أعماله البادئة بمجموعة (تحت المظلة) ، وعلى ذلك خلق مدكور ثابت بفيلمه هذا جدلا بين رؤية السينمائى الشاب ورؤية الروائى الكبير من جهة ، وأثار تفاعلا خلاقا بين هاتين الرؤيتين ودينامية الواقع من جهة أخرى، كما فجر قضية هامة من قدرة السينما الشابة زمنذاك على إعادة صياغة واقعها ومادة هذا الواقع المصوغة قبلا فى بينة درامية / قصصية تبدو متماسكة ، غير أنها فى حقيقتها هشة ومتداعية، هذا من جهة ثالثة .

إن الفن فى حقيقته جدل مستمر مع الواقع، والتجريب الحقيقى هو الذى لا ينفصل عن هذا الواقع، ويستهدف طرح بنى جديدة، وفقا لجديد الرؤية المطروح، إلا أن الواقع قد يكون قاتلا لأى تجريب يأمل فى الكشف عن آليات التحكم فيه ، وقد كان فكر الشرائح الجديدة التى حكمت المجتمع المصرى منذ السبعينات وحتى الآن ، هو الفكر الذى اغتال تجريبية مدكور ثابت وجيله، وحاول اغتيال عقل نجيب محفوظ ذاته.

هوامش

١) شارك كاتب هذه الدراسة للمشاركة فى فعاليات مهرجان الفيلم التجريبى والقصير مع مناقشة وتقديم فيلم "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" للمخرج مدكور ثابت ضمن برنامج الدورة الثانية للمهرجان بتونس من ٨ إلى ١٣ مايو ١٩٩٧، وقد تولى الناقد تقديم فيلم تجريبى آخر من إخراج مدكور ثابت هو "ثورة المكن".

٢) لوسيان جولد مان : العلوم الإنسانية والفلسفة - ت . د . يوسف الأنطكى - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومى للترجمة - القاهرة - ١٩٩٦ - ص ٥٠.

٣) نشر د. مدكور ثابت العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبى ، فى العديد من المجلات المصرية للسينما ، وقد حصل على الماجستير عام ١٩٨٦ فى المعهد العالى للسينما بالقاهرة عن أطروحة تطبيقية له ، نشرها فيما بعد فى كتاب بعنوان "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٣ .

٤) د. مدكور ثابت : الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى - مرجع مذكور سابقًا - ص ٣٩٠ .

٥) د. فتحى أبو العينين : التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية : التراث وإشكاليات المنهج - مجلة عالم الفكر - م ٢٣ - العددان الثالث والرابع - يناير / مارس - إبريل / يونيو ١٩٩٥ - ص ١٩٨ .

6) Diez Borque, J. M.y otros : Metodos de estudios de la obra literaria . Tauros . Madrid . 1989. P. 498 .

٧) نجيب محفوظ : خمارة القط الأسود . مكتبة مصر - القاهرة بدون تاريخ، لكن من المؤكد أنها أعيد طبعها بعد حصول الكاتب الكبير على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ ، وقد أخذت كل الفقرات المشار إليها فى الدراسة من هذه الطبعة ، غير المؤرخة وحديثة الطباعة.

٨) د. مدكور ثابت : الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى - مرجع سابق - ص ٢٦٥ .

٩) د. مدكور ثابت : الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى - مرجع سابق - ص ٢٧ وما بعدها .

١٠) لقد أصبح للرجل الغائب فى اللوحة الثانية عند نجيب محفوظ وجودصا دالاً عند مدكور ثابت ، هو رجل الأسرة الذى صاغ أول خطواتها إلى مصيرها المحتوم بتركيزه في التعامل معها على جسدها الشاب ، وهى التي ستصبح به ، لا مجرد غانية فقيرة قتيلة ، وإنما مليونيرة جميلة مقتولة.

١١) نورد فى مجموعة النقاط التالية ما يلزم للتعريف بصاحب التجربة السينمائية موضوع هذه الدراسة ، ألا وهو المخرج والكاتب السينمائى المصرى ، الدكتور مدكور ثابت :

أستاذ الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، ويشغل حاليًا منصب رئيس المركز القومى للسينما بمصر .

من مواليد ١٩٤٥/٩/٣٠ .

تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدًا بالمعهد فى يناير ١٩٩٦ ، ثم مدرسًا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .

بتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائى ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى ، وحلقة أبحاث قسم المبدعين السينمائيين بالدراسة العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد .

تولى العديد من المسئوليات والمهام بأكاديمية الفنون عام ١٩٨٦ ومن أهمها: مقرر للجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون ، ومديرًا

لتحرير مجلة "الفن المعاصر" التى كانت تصدرها الأكاديمية فصليًا ، ورئيسًا لتحرير "دراسات سينمائية التى أصدرها المعهد ، وعضوًا بهيئة تحرير إصدارات السينما بالأكاديمية.

كان عضوًا بارزًا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات .

كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .

فى أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية ، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ : أشرف فهمى ، محمد عبد العزيز، مدكور ثابت، فتم اختياره للإشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينماذى الدولى ١٩٧٢ .

عمل مراسلاً حربيًا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣.

فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى "الولد الغبى" بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، وأعتبره درسًا قاسيًا فى التنازلات الفنية، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥) ، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلمه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥) ، ومذكرات بدر ٣ (٨٩ / ١٩٩٢) وسلسلة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية) .

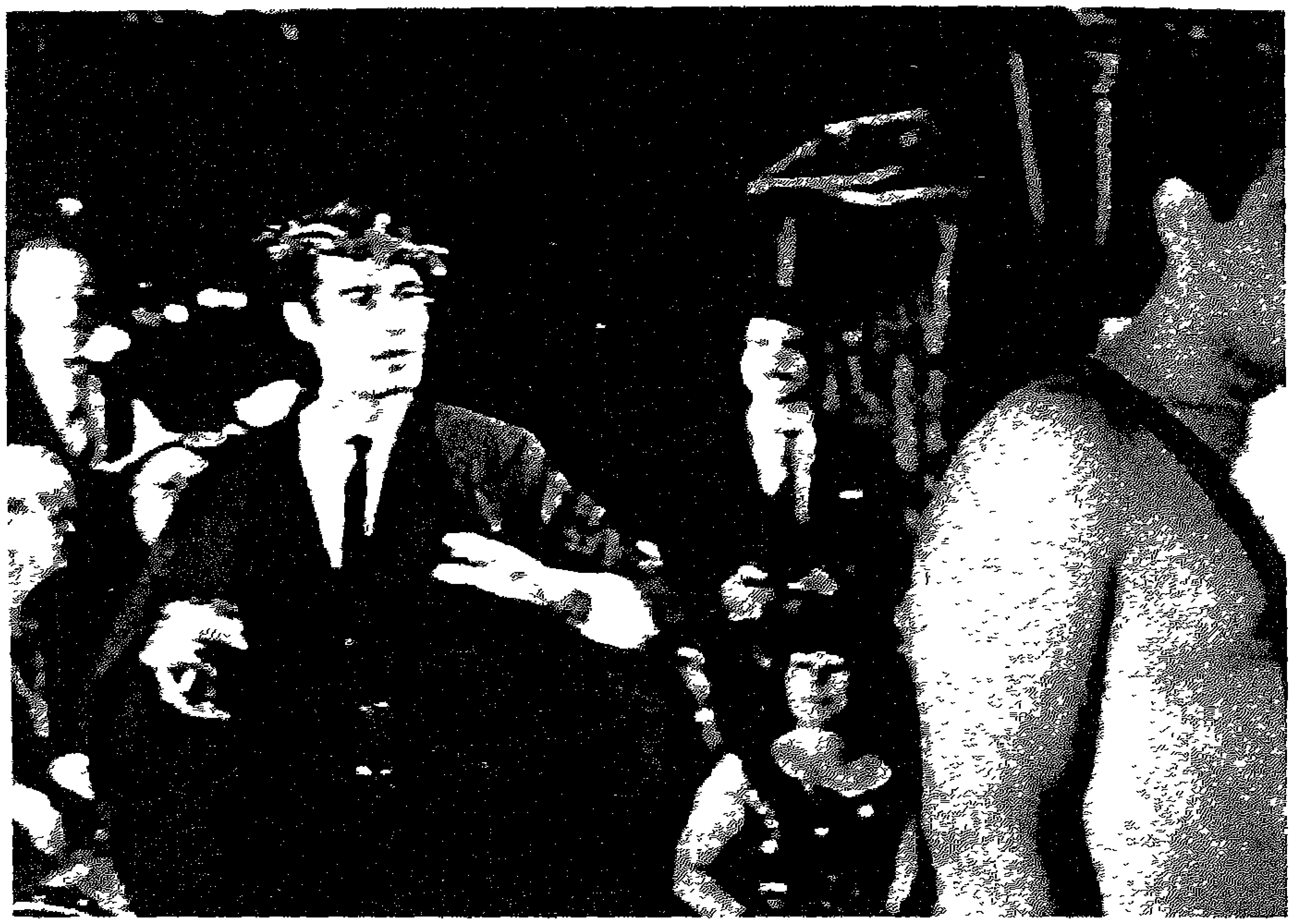
فى ١٩٨٠ لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كارتون للأطفال هى : (الحوت، والأرقام، الفم) وفى ٩٠ / ١٩٩١ مقررًا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل، وعضوًا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما اختير عضوًا بلجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .

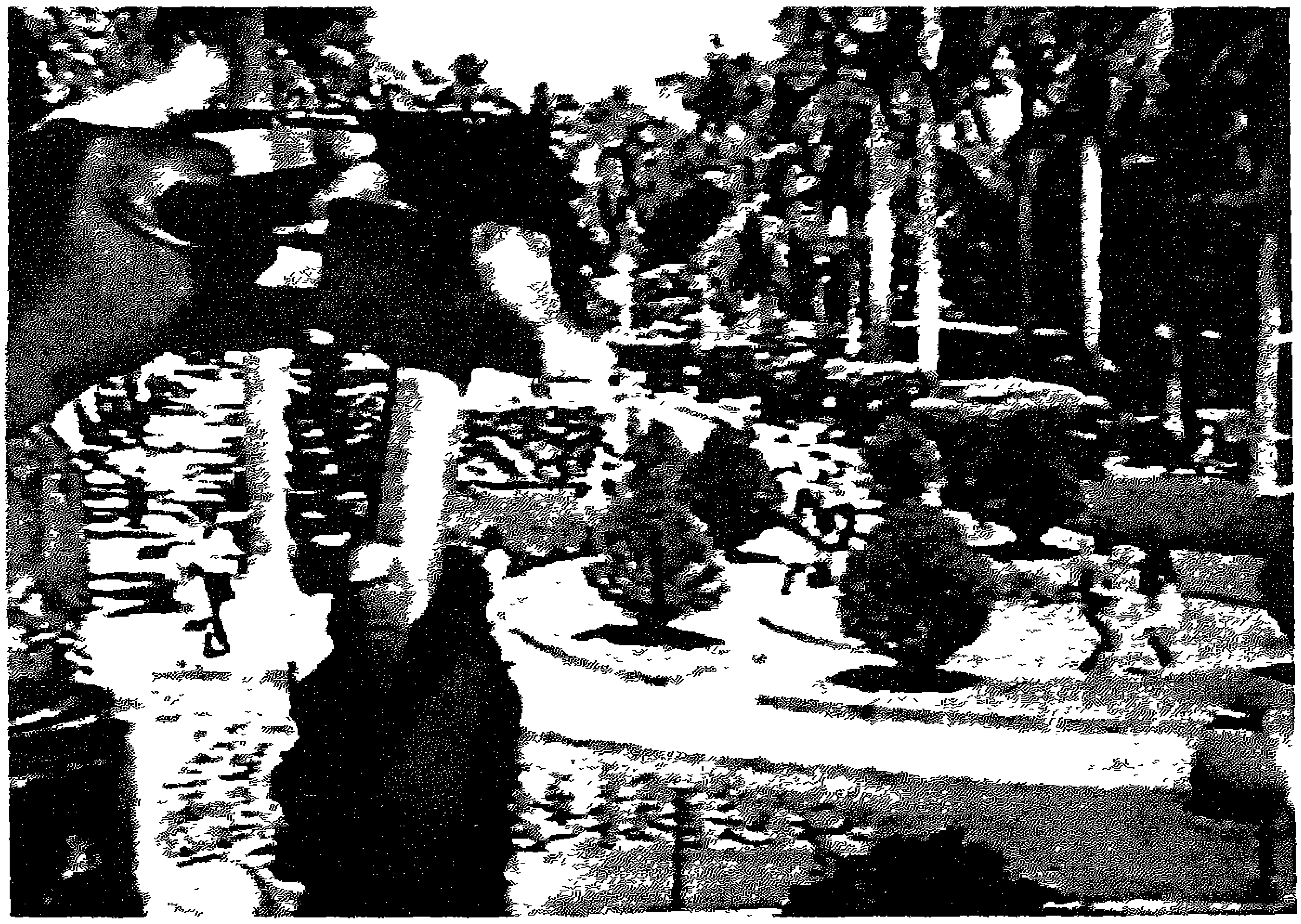
شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... إلخ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما . وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .

رأس وفد مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية ، كان أخرها اختياره رئيسًا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦م .

دأبت المراكز العربية خارج مصر على الإستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل في المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية .

عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتليفزيون.





مدكور ثابت فى الوصل والفصل
فى حكاية الصورة والأصل

بقلم
سيد سعيد
(مصر)

مدخل

عندما فكرت فى الكتابة عن فيلم " حكاية الأصل والصورة " لمدكور ثابت، (١٩٦٩ - ١٩٧١)، والمأخوذ عن قصة نجيب محفوظ " صورة " واجهتنى مشكلة وإشكالية.

أما المشكلة فقد كانت كيف يمكن - وأنا أواجه بهذا الكم من الكتابات النقدية التى حاولت أن تقيّم أو تتحاور مع الفيلم - أن أضيف فوق ذلك كله، التحليلات والاجتهادات التى تعاملت مع النص الفيلمى بإخلاص وكفاءة بقدر ما يستحقه من التفات ؟

هذه هى المشكلة التى جعلتنى أتردد لفترة طويلة قبل الكتابة، ولكن عند معاودة مشاهدتى للفيلم مرة ومرات ازددت يقيناً بأن هذا النص مفتوح للتفسير، وأنه يضع حرية الناقد إزاء حرية النص ذاته.. خاصة أن النص يشكل استفزازاً للأدوات والمناهج السائدة.. فهو يمثل نتوءًا على السطح، لو استعرنا تعبير "رولان بارت " . هذا عن المشكلة، أما عن الإشكالية، فهناك تناقض إشكالى تفرضه طبيعة ملابسات هذا الفيلم، فكيف يمكن أن تكون هناك حرية للناقد فى مقابل حرية النص ، والنص الإبداعى نفسه مرتبط بإطار نظرى سابق عليه؟

إن التعامل مع نص إبداعى له سبق نظرى مسألة شائكة، حيث يبدو الفيلم مستندًا إلى مقولات بعينها ودون غيرها، قد توقع المرء فى ارتباكات منهجية، منها:

١- إنها تفقد أو تقلص الإيمان المطلق بالنص باعتباره عملاً مكتفيًا بذاته.

٢- إنها تفرض ابتداءً، وفى كل لحظة من لحظات التعامل مع النص، المقولات والتأسيسات النظرية التى بنى عليها النص .

٣- إن الناقد أو الباحث سوف يواجه بأسئلة صعبة ومربكة عليه أن يجيب عنها قبل أن يدلف إلى التعامل المباشر مع النص، ذلك أن عليه أن يجيب عن السؤال التالى :

إلى أى مدى يمكن أن تكون الاعتبارات النظرية واردة عند تقييم تجربة الفنان الإبداعية ؟

ويشتق من هذا السؤال سؤال فرعى آخر، هو: هل يمكن التعامل مع النص الإبداعى بعيدًا عن إطاره النظرى، والتعامل بالاحتمالات المطروحة ؟

سيكون أمام الناقد هنا اختياران:

- إما أن يتعامل مع النص من خلال الإطار الجمالى الذى حدده المبدع نظريًا، وعليه أن يتقبل هذا الإطار، وفى هذه الحالة لن تكون مهمته الأساسية تقييم العمل الإبداعى؛ بل البحث عن تجليات النص التنظيرى فيه، أى انسجام العمل الإبداعى واتساقه مع معطيات النظرية، وفى هذه الحالة فالناقد ملزم باستخدام لغة خطاب المبدع النظرية عند التعامل مع النص الإبداعى، وهذا سيوقعنا فى وثنية مقدسة، ويضعنا سلفًا أمام نافذة جمالية أحادية.

-وإما أن يتعامل مع النص الإبداعى منفصلاً عن إطاره النظرى، ومن خلال المنهج النظرى للناقد، وليس النص التنظيرى للمبدع، والذى يمكن أن يكون مختلفًا عن الإطار النظرى للناقد، ومن ثم لن تأتى رؤية الناقد للعمل الإبداعى إلا اشتباكًا، وهو فى حقيقة الأمر اشتباك مع منهج المشكلة، هنا فى كون العمل الإبداعى تجريبيًا، ومن ثم لا تصلح معه المناهج والأدوات المنهجية السائدة.. وبالتالى لا بد أن يأتى العمل النقدى إبداعيًا وتجريبيًا..

الإشكالية الأساسية الأكثر جوهرية هنا، وهى التى يمكن أن يثيرها السؤال التالى:

هل يمكن للإبداع أن ينطلق من نظرية، "أى سبق نظرى"؟ بمعنى آخر.. هل للإبداع أن يسلم نفسه تسليمًا حرفيًا لمقدمة نظرية ؟

إن الإجابة الاعتراضية (السلبية) على هذا السؤال ستكون فى أن ذلك يجعل الحكم على العمل الإبداعى حكمًا مسبقًا وليس لاحقًا، أى سوف ينطلق من مراجعته على منطق النظرية، الأمر الذى سوف يستبعد أية تفسيرات ممكنة، وسوف نجد تحفظات أخرى تبدو منطقية منها:

أ- إن لحظة الخلق تتعامل بمنطق أنه ليس هناك شىء ملزم يحدد شكل العمل الإبداعى، كما أن لحظة التلقى غالبًا ما تكون تلقائية، وموقفًا ذاتيًا مرتبطًا بلحظة زمنية، وبتفاعل جسدى خاص.

ب- إن كلمة إبداع، حتى فى تعريفها القاموسى، تعنى خلق الشىء على غير مثال. إذن فالإبداع يقاوم التقنين، فكيف يمكن أن يخضع لقانون ما لا يخضع لقانون.. اللهم إلا إذا كنا نتعامل مع باترون.. وهو ما ليس موضوعنا، وليس صيغة فيلمنا.

جـ- إن العمل الإبداعى باعتباره خلقًا وتركيبًا حدسيًا فى الغالب، يقاوم القولبة والتأطير.. إنه ينطلق بعيدًا عن محدوديته النظرية إلى طاقة الخلق.. ومن الصعب تكييف حقائق الإبداع كى تلائم العباءة النظرية .

وبهذا المعنى سيكون سبق النظرية على الإبداع، أو الإبداع المؤسس على نظرية يمثل كبحًا ، وكبت جماح قوة لا تعرف التوقف أو الضبط، لا تعرف إلا الاندفاع ، فنحن أمام فعل ينمو، ويتكشف. كتب شيللر مرة إلى أحد أصدقائه يقول: " على ما يبدو أن شكواك وعدم رضاك يعودان إلى الإكراه الذى يفرضه عقلك على خيالك". ويتابع شيللر رسالته بقوله: " فى حالة الروح المبدعة يبدو لى أن العقل يسحب حراسه من المدخل ".

والواقع أن مثل هذه الأسئلة وغيرها، وتلك التحفظات التى أوردنا بعضها، لم تكن غائبة عن ذهن مذكور ثابت، وهو يضع إطاره النظرى، بل كانت هذه الإشكالية هى موضوع كتابه المهم.. سبق النظرية على الإبداع، إذ يقول : "إن هذا

السبق النظرى أصبح محلاً للاستشكال فى ضوء النظرة الغالبة إلى العملية الإبداعية فى الفن عامة، باعتبارها تحررًا وانفلاتًا، وانطلاقًا أى بما يتناقض - تبعًا لهذه النظرة - مع أية قيود متمثلة فى سبق نظرى ، قد يكون من شأنه تكبيل العملية الفنية عن الانطلاق الإبداعى فى الفن عامة، وفى السينما بوجه خاص". كان بودنا لو استطعنا عرض كيفية تعامل مدكور ثابت مع هذه الإشكالية، إذ يبدو من الصعب تلخيص ما يقرب من ٧١٥ صفحة مليئة بالتفاصيل المعقدة والمهمة، والتى قد يؤدى إسقاط بعضها، أو اجتزاؤها إلى ابتذال ما أنجزه مدكور ثابت فى هذا الكتاب المهم، والذى أرجو لأى دارس مهتم أن يرجع إليه، ولكننى فقط يمكننى أن أشير إلى فقرة مهمة فى الكتاب قد يجد فيها القارئ إجابة مؤقتة عما أثير من تحفظات، والتى يشير فيها إلى ضرورة السبق التنظيرى فى حالة الإبداع التجريبى، يقول: "إنه فيما يتعلق بالتجريبية، فإنها تعنى ثلاث مراحل:

(أ) الافتراض لتوجه فنى (تنظير).

(ب) التطبيق التجريبى، "أى التحقق النظرى إبداعيا".

(جـ) التقييم أو الأثر، "أى محصلة هذه العلاقات بين التفكير فى السينما/ الفن، وتحقق هذا التفكير فى فيلم، كحقل إبداعى" .

هنا لا بد أن أعلن أننى واحد من هؤلاء الذين يناصرون هذا الاتجاه.. أى تحديد موقف نظرى جمالى من الإبداع عامة، والسينما على وجه الخصوص، لأسباب كثيرة يمكن أن أذكر بعضها هنا:

١- إن الاجتهاد النظرى فى مجال السينما أصبح مسألة ضرورية، فنحن قد استوردنا السينما كتقنية، واستوردنا معها أنساقها المعرفية والجمالية، مع زيادة ملايين الصور التى أصبحت تتدفق علينا من كل جانب، والمحملة بعشرات المفاهيم والفلسفات، دون أن يكون لدينا القدرة على تحويل خطابنا السينمائى إلى ضرورة معرفية وجمالية وحضارية، وقد آن الأوان أن نضع لأنفسنا نظرية جمالية للسينما تتسق مع الأنساق الجمالية والمعرفية للثقافة العربية.. أى نضع هوية للسينما العربية.

٢- إن إحدى مشكلات تخلف السينما عندنا، هى القصور والتخلف النظرى لدى كثير من مبدعينا، حتى عند هؤلاء الراغبين فى التجديد، الذين يتصورون أن بإمكانهم فعل ذلك دون إطار نظرى، ذلك أن الفنان لا يعمل فى فراغ، بل يضع

نصه الإبداعى فى مقابل وفى تناص مع أعمال إبداعية أخرى، إذ إنه- فى الغالب- ينطلق من التحقق قبولاً أو رفضًا، تقليدًا أو تمردًا. وحالة التجديد تتطلب بالضرورة منهجًا ينطلق من المتحقق ليفككه، وليعيد من جديد تركيب مكوناته، ليصل إلى مجموعة من الملاحظات والاستنتاجات التى تساعده على بناء تصورات مخالفة .

٣- ما حيلة الفنان عندما يقوم عمله على التجريب وسلطة المنتشر والسائد لديها ترسانة من مبررات القمع والإزاحة من منظومات فكرية، وأن السلطة تعادى الشروط التى تسمح للإنسان أن يفكر فيما يفعله. وهكذا لا يمكن أن يدعم الفنان عمله إلا باختراق المنظومة المؤسسية السائدة بمنظومة مفارقة وضدية.

٤- إن حرية التجربة تقتضى حرية النظر.. أى حرية الفكر..

٥- علينا أن نتفهم أهمية النظرية، أو الدور التنظيرى فى مجال أوسع، أ: المجال الحضارى/ الثقا نى ، إذ يصعب تصور نظرية علمية قادرة على الفعل المعرفى الإبداعى خارج إطار استراتيجية ثقافية اجتماعية تحدد للنظرية آفاقها ومجال اهتمامها، ومن هنا يرتبط السؤال حول السينما بالسؤال الحضارى: أية سينما نريد؟ وأية وظائف وغايات نتوخاها من وراء السينما؟ وأى دور يمكن أن تلعبه السينما فى مشروعنا الحضارى / الثقافى.

٦- وكما يقول هيدجر فإن التنظير هو قدرنا، والحاجة الطبيعية إلى التنظير فى حياتنا الإنسانية هى خاصية خلقتها ضرورة التكيف مع العالم. وهى حالة ليست مقصورة على المفكرين والفلاسفة، وإنما هى حاجة إنسانية عامة، تعبر عن رؤية الفرد لما يجرى من حوله من أشياء. ولأن الرؤية الفردية تختلف من شخص إلى آخر فإن الواقع يتخذ أبعادًا مختلفة وأشكالاً متغايرة، فالعقل الإنسانى لا يستطيع أن يرى الأشياء إلا من خلال شبكة منهجية، ومن خلال أبعاد وعلاقات متشابكة ومتصلة.

ويؤكد "لاكان" المعنى نفسه حين يقول : "إن الطريقة التى يفكر بها الناس ويكتبون، ويحكمون، ويتكلمون، وحتى النقاشات فى الشوارع، بل حتى الطريقة التى يستشعر بها الناس الأشياء، والكيفية التى تثار بها حساسيتهم تحكمها فى كل العصور بنية نظرية، ونسق يتغير مع العصور والمجتمعات، إلا أنه يظل حاضرًا فى كل العصور، وفى كل المجتمعات".

٧- لا يخفى دور هذا التصور في فاعلية خلق فرد يمتلك أدوات ووسيطًا لإدراك ما يحيط به من ظواهر، فالجانب المهم في علاقة النظرية بالإبداع يتمثل في كون النظرية توجه المبدع نحو مساءلة أدواته الإبداعية نفسها؛ ذلك أن الإبداع يفتح أمام النظرية آفاقا، ويجعلها تتخذ مفاهيم، ما دامت هذه النظرية تمنح المبدع فرصته لإعادة النظر في أدواته الإبداعية، فالتفاعل بين النظرية والإبداع تفاعل لا غنى عنه، والعمل الإبداعي هو الجسد الذي تتغلغل فيه التصورات والمفاهيم التي تشكل الروح الكلية لهذا الجسد.

٨- إن الإبداع يجب أن يتحرك دائمًا، وهو لا يتحرك إلا بأسئلة جديدة ، هي في واقع الأمر أسئلة نقدية، والمبدع الحقيقي يضع الإبداعي محل تساؤل وإعادة نظر. ولأن في داخل كل فنان ناقدًا فهو لا يكون مبدعًا حقيقيًا إلا إذا كان معارضًا لما هو سائد، وهو ناقد لتصورات وأوضاع وأفكار. النقد هو ابتكار لمعرفة جديدة، لجمالية جديدة، والدعوة إليها، ومعظم التأطيرات النظرية لإبداعات المبدع تأتي كلما أراد بلوغ منطقة جديدة من الإبداع، وهو لا يجد من يعبر عن هذا النزع إلا صوته نفسه .

٩- إذن فقدر المبدعين الجادين في بلدنا، وفي ظل غياب نظرية السينما ، يفرض عليهم أن يتولوا هم بأنفسهم عملية التنظير لما يبدعونه ، وينطلق الإقناع بالنظرية حينما تكون المفاهيم الواردة بها منطلقة من ذات المبدع مما لا يجعلها غريبة على إبداعاته .. إذن النظرية والإبداع يتوحدان في ذات المبدع المسئول عن كليهما ، وحيث تعمل النظرية دورها مثلما يؤدي المحلول الكيميائي دور المظهر للمادة الحساسة المصورة للفيلم .

١٠- لعل هذا النزوع إلى الجمع بين التنظير والإبداع ، هو هم عالمي ، فهو صفة غالبة في طبيعة المبدعين في كل زمان ومكان ، وبنظرة عابرة إلى قائمة كبار النقاد في الشرق والغرب .. سوف نجد أن كبار النقاد هم أنفسهم كبار المبدعين.

١١- شيء آخر يمكن أن نلفت إليه النظر ، وهو أنه ليس من الضروري أن يأتي النسق التنظيري مؤطرا منهجيا ، ولكنه قد يتشكل من مجموعة من التصورات عن الوسيط الإبداعي عند هذا المبدع أو ذاك .. كما تنعكس في أحاديثه ، أو مقابلاته ، حواراته أو تعليقاته. كما يمكن القول إن المبدع ينطلق من تصور ما للإبداع حتى لو كان هذا التصور حدسيًا.

وحتى لا نبتعد أكثر من ذلك عن مدكور ثابت وإنجازه التنظيرى والإبداعى، وبعد قراءاتنا منظومته النظرية ، ومشاهدتنا إبداعه الفيلمى التجريبى ، يمكننا أن نسوق الملاحظات التالية :

١- إن إطاره النظرى ليس تنظيرا مجردا، ولكنه مرتبط ، ومتوجه نحو تجربة إبداعية .

٢- إنه تنظير لا يستند - تسليما - إلى تنظيرات وافدة بقدر ما هو متحاور معها، بل يحاول تجاوزها ، كما هو موقفه من النظرية البريختية، مما يحق لنا أن نطلق عليه صفة الإبداع النظرى .

٣- إن خطاب مدكور ثابت النظرى لم يكن بمعزل عن اليومى والمباشر، فهو ليس تنظيرا متعاليا، لكنه يضع موضوع التلقى ووظيفة الفن فى صلب مهمته .

٤- إن مدكور ثابت يبدو مهموما بكونه مبدعا ، أى إنه يحاول أن يجيب عن أسئلة تطرحها همومه الإبداعية، والتى دفعته إلى التمرد على الثابت والجاهز والمستقر من ناحية، ومن ناحية أخرى، وبصفته مواطنا مصريا، فهو مهموم أيضا بقضايا مجتمعه، وهموم إنسان وطنه ، يترجم تلك الهموم من خلال النص الفيلمى والبحث النظرى، فهو :

- يتعامل مع أسلوب السينما داخل السينما .. أى يناقش قضايا السينما داخل النص السينمائى .

- يهتم بعملية التلقى من حيث تأثيرها فى مشاهد له وضعية حضارية وثقافية وتاريخية محددة، ومن ثم يضع وظيفة الفن فى إطار المناقشة وحدود هذه الوظيفة وآليتها، وهو ما حققه إبداعيا .

٥- والواقع أن العلاقة بين المقترح النظرى والأداء الإبداعى عند مدكور ثابت ليست علاقة المقدمة بالنتائج؛ إنها العلاقة التى تحدد آليات تشكل النص دون أن تفقده انفتاحه على الاحتمالات الممكنة خلال عملية التشكل، وذلك أن جوهر هذه الآلية هو حرية المشاهد ودعوته إلى دخول منطقة الاجتهاد والمشاركة .

* * * * * *

ومع أننى أدرك أنه ليس من الضرورى الاطلاع على المقدمة النظرية لأى عمل إبداعى، بالضرورة بالنسبة إلى الناقد، إلا أن هذا الاطلاع يكون ضروريا إن كنا بصدد عمل فنى تجريبى ، وليس لدينا الأدوات الملائمة لدراسته باعتباره إبداعا

غير مسبوق ، ولهذا - وكما أرى - فإن على الناقد أن يقوم بدراسة الإطار النظرى مرتين : مرة من متنه الأصلى كنص مستقل ومكتف بذاته " مع وضعه بين قوسين باعتباره قابلا للحوار والجدل " ، ومرة من خلال صورته، أى تجلياته فى العمل الإبداعى، أى ربط التصور بالصور .. أى باعتباره نصا متحولا .

إن الناقد يلجأ إلى حقول معرفية متنوعة لتشكيل منهجه النقدى، وعليه أن يستفيد من مختلف الأفكار والنظريات، والموقف الصحيح لأى منهج نقدى أن يكون مفتوحا دائما للتعديل والتغيير .. فكيف يمكن لأى ناقد أن يتجاهل نظرة المبدع وأفكاره دون أن يتبناها بالضرورة. وبالنسبة إلىّ ، فقد قررت قراءة النص التنظيرى لمدكور ثابت دون الالتزام بأن يكون منهجًا لى لقراءة العمل الإبداعى، وسوف أعطى الأولوية للنص ، دون أن أحرم نفسى من الاستفادة من الأفكار النظرية التى يمكن أن تشكل جدلية حوار مع اجتهاداتى فى قراءة النص الإبداعى ، وبمعنى آخر فإننى سوف أوسع فهمى للعمل الفنى من خلال تفهم إطاره النظرى والجدل معه ، كما أننى سوف أوسع فهمى للنظرية من خلال اجتهاداتى فى فهم العمل الإبداعى، مع وضع النص فى المرتبة الأولى .

وسواء أنجحت أم أخفقت، فيكفينى من هذا كله شرف الاجتهاد .

واو = العنوان

العنوان يوشك أن يكون محددا لموضوع الفيلم ، وإطاره الشكلى .. عبارة صغيرة تعكس كل عالم النص .

حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة

علينا أن نبحث فى إحالات عنوان الفيلم باعتباره بوصلة توجهنا فى مجال بحثنا ، وعلى الرغم من قطعية الإحالة بالنسبة إلى موضوع الفيلم ، إلا أن ثمة فراغات ومساحات بيضاء قابلة للتأويل والإحالات .

فأولا :

يحيلنا العنوان إلى العلاقة بين الأصل والصورة ، أى العلاقة بين صورة القتيلة فى الجريدة ، والأصل . فالصورة هنا هى الشىء الوحيد الواقعى والأكثر حضورا، فى حين أن الأصل غائب وملتبس .. الصورة هى موضوع الاشتباك ومثير الفعل .. ولكنها تظل مجرد فخ .. ومجالا للإسقاط .. فنحن لا نعرف من هى بالتحديد ، هل هى " شلبية " ، أم " فكيهة " أم " سميرة "، أم " درية " ، أم

هى " مليونيرة مجهولة " كما وصفتها الجريدة .. إنها هنا تمثل مجالا للتلاعب الإبداعى .. وفضاء للتأويل والدلالة .. وقابلة للتعميم والتجريد .

إن العلاقة بين الصورة والأصل هنا هى موضوع الفيلم .. فبينما يهتم التحقيق البوليسى بالبحث عن القاتل ، يهتم التحقيق الصحفى بالبحث عن صاحبة الصورة ، فى حين يتجه البحث الفيلمى للبحث عن أسباب الجريمة فى زمن الحقائق الضائعة .

ثانيا:

يحيلنا العنوان إلى العلاقة بين الأصل والصورة ، أى العلاقة بين الصورة ومرجعيتها ، والعنوان هنا يشكل الإطار المفهومى الذى تنهض عليه التجربة الإبداعية ، أى العلاقة بين الفن والواقع .

ويشير حرف " الواو " هنا إلى وجود علاقة اتصال وانفصال.. إن لكل من الواقع والفن استقلاله. والفيلم جاء مفارقا للواقع ودالا له فى الوقت نفسه، فلا الصورة هى الأصل ولا الأصل هو الصورة .. إنما هى العلاقة ، هى الهدف باعتبارها علاقة إشكالية، ولا بد من القيام بعمل يجعلنا نراها من منظور مخالف كما يقترحه حرف الواو .

كان " جودار " يقف عند حدود هذه الواو معتبرا إياها قنطرة إلى مؤاخاة المتناقضات أو تقريبها (عبر التوليف ، والانتباه والانغراس فى المشاهدات)، قنطرة تتفادى بين الهنا والهناك ، ولكن دون إقامة تعارض مطلق بينهما ، إنها واو الاختلاف فيما هو متشابه ، والتشابه فيما نظن أنه مختلف ، فالفيلم يحاور الحقيقة الموضعية بالحقيقة الإبداعية .. ويحاور الواقع بالمجاز .

يعتمد الفيلم على حدث هو صورة فى جريدة، وإعادة تصويره فى عمل أدبى أو سينمائى يخلق حوارا بين الفن والواقع .. إن الحدث الأصلى هنا يتبدى كحدث فيلمى ، ويتحول العادى واليومى، والذى تناولته الصحف، إلى عمل فنى قادر على طرح مجموعة متشابكة من الأسئلة فى الوقت نفسه الذى يشكل بذاته أداة فى عملية الصراع القائم، حيث تتواكب الدلالات بالصورة، فتكون أكثر نفاذا إلى الواقع .. فالصورة هنا ليست الواقع، ولكنها الجسر الذى يمتد بيننا وبين الواقع .. ومع ذلك فهى فى ذاتها واقع ، وكما يقولون فى الحياة اليومية (الأصل والفصل) فما الأصل، وما الفصل ؟ لا شك أنها "الواو"، حيث تتأسس الجمالية

فى فيلم مدكور على تبادلية الواقع الفيلمى والواقع الموضوعى بحيث يصبح الواقع مرجعية للفيلم .. بالدرجة نفسها التى يصبح فيها الفيلم ذاته مرجعية لهذا الواقع .

ثالثا:

هناك الإحالة التناصية .. فالعنوان يوحى بتناص الفيلم مع عمل أدبى (الأصل المأخوذ عنه الفيلم، وهو قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة") .. وهنا تثار إشكالية حدود الاقتباس ونقل مضمون وسيط إلى وسيط آخر .. والمعروف أن نجيب محفوظ يتنصل عادة من مسئولية الفيلم ، ويردد دائما أنه مسئول فقط عن الرواية .. فى حين يرى " بيير باولو بازولونى " أن الانتقال من الرواية إلى السينما ليس إلا مسألة تقنية وأسلوبية، لأننا ننتقل من لسان إلى لسان. إن الموقف من هذه الإشكالية يتأرجح بين الدعوة إلى الترجمة الحرفية وبين الخيانة العظمى للأصل ، وبين هذين الحدين تتأسس مجموعة من التجارب الإبداعية .

فالمخرج السينمائى " فرانسوا تريفو " يضع أمام السينمائى المقتبس ثلاث إمكانات فقط لا يعرف غيرها :

أ - إما أن يقدم السينمائى عملا مثل العمل الذى قدمه الروائى .

ب - إما أن يقدم السينمائى عملا مثل العمل الذى قدمه الروائى، ولكن بشكل أفضل .

جـ- إما أن يقدم السينمائى عملا مختلفا أحسن من العمل الروائى. إذن هو لا يسمح بخيانة العمل الأدبى بشكل ردىء ، ولكنه يمجد هذه الخيانة إذا كان الفيلم جيدا .

وبالنسبة إلى فيلمنا المأخوذ عن أصل أدبى لنجيب محفوظ والمسمى "صورة".. فإن العلاقة بين المصدر والفيلم يمكن تلخيصها كما جاء فى العنوان، وهو " حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ " .. فالفصل عن الأصل هو الإخراج .. ويصبح الفيلم هو هذه الحكاية، حكاية الأصل والصورة .. لذلك يلجأ مدكور ثابت هنا إلى تقنية السينما داخل السينما ، ويكشف عن لعبة الإخراج .. والتى تصبح فى ذاتها موضوعا ، فى حين يظل مضمون الفيلم رهينا للأصل ... ويصبح الأصل مجرد " تلكيكة " لمدكور ثابت كى يصنع الفيلم ..

فالأصل يظل طول الوقت خاضعا للوسيط البصرى بكل إكراهاته ونظمه، أى يخضع لسلطة الإخراج، حيث يتنصل البصرى من سلطة النص الأدبى " المصدر"، فى حين يقوم السيناريو بدور المفصل الفاصل والواصل بين النص الأدبى والفيلم، فهو المجال الذى تشتعل فيه العلاقة بين المصدر والفيلم، وتتحقق فى الوقت نفسه المسافة الجمالية بينهما ، ومن السيناريو إلى الفيلم .. أى من مجال التخيل اللغوى ، والصورة الافتراضية والذهنية .. إلى مجال البصرى المدرك حسيا .. حيث تحتضن عملية الإخراج ترجمة وتأويلا مضاعفين.

أى إن النص البصرى يقوم بتأويل التأويل، ويقوم بعملية تأويل مضاعف، وهذا التأويل العام يمس كلية العلاقة بين الحكاية الروائية والحكاية الفيلمية .. وكما سوف نشرحه فيما بعد .

رابعا:

نحن نقترح إحالة رابعة للعنوان ، وهى علاقة الفيلم بإبداع نظرى سابق عليه، فالفيلم استهدف إبداعًا مؤسسا على تصور نظرى، وحقق كممارسة تطبيقية لهذا التصور ، وهو يفتعل لهذا التنظير الذى وضعه مدكور ثابت فى كتابه "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" إذا كان يهدف من التنظير تحقيق سبق نظرى على الإبداع كمتطلب للتجديد التجريبى باعتبار أن التجريب هو عملية بحث بناء على معرفة جديدة ، والتجريبية هنا محاولة لإثبات مادى ملموس لفكرة أو تصور.. هنا يمكن الحديث عن التصور كأصل ، والإبداع كصورة تتحقق فيها تجليات الأصل ، أى علاقة التصور بالصورة، ويصبح عنوان الفيلم .. حكاية الأصل والصورة قصة نجيب محفوظ مرادفا لعنوان كتابه النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى لو أضفنا اسم نجيب محفوظ لعنوان الكتاب. وإذا كانت هذه الإحالة تبدو متعسفة إلى حد ما ، وربما لم تخطر على بال مخرج الفيلم ومبدعه .. إلا أن من يقرأ الكتاب ثم يشاهد الفيلم أو العكس .. لن يفلت من هذا الخاطر ..

هكذا يصبح العنوان بؤرة مهيمنة على آليات التشكيل الجمالى فى الوقت نفسه الذى يقترح مساحة لحقل دلالى مفتوح .. تتم الإشارة إليه خلال خطوات النص الفيلمى ذاته .. لو قرأناه من خلال منصته الدلالية، أى عنوان .

ملخص الفيلم

يبدو مبتذلاً هنا تلخيص قصة الفيلم، إذ يصعب الحديث عن قصة سينمائية هنا بمعزل عن الوسيط البصرى- السمعى ، وأساليب القطع والتنظيم، وبمعنى ما، لا توجد قصة خارج الفيلم .

وإن جاز لنا الحديث هنا عن تيمة ، فهى تيمة تناولتها كثير من الأعمال الأدبية والسينمائية؛ قصة الفتاة الريفية التى تتمرد على حياتها البائسة فى القرية، وتحلم بحياة المدينة.. ولكن المدينة تنتهكها وتمزق حياتها ، وينتهى الأمر بها إلى الموت .

فى قصتنا المأخوذة عن نجيب محفوظ، تهرب فكيهة الفلاحة إلى المدينة وتلحق بالعمل كخادمة (باسم شلبيه) فى بيت موظف من الطبقة الوسطى، والتى ترضخ تحت ضغط الحاجة إلى معابثاته ، وينتهى بها الأمر إلى الشارع بسبب غيرة زوجته، وعدم قدرته على الدفاع عنها.

ثم تلتحق بالعمل كعاملة فى أحد مصانع النسيج باسم " سميرة "، ويحبها صاحب المصنع، ويتزوجها عرفيًا، وعندما تحمل منه لا يستطيع أن يتحمل مسئولية ذلك أمام زوجته الأخرى - ابنة العمدة - وأولاده، فيقوم بإجهاضها قبل أن يلقى بها مرة أخرى إلى الشارع لتصبح عشيقة لأحد السماسرة باسم "فافى"، والذى يستغلها فى أعماله المشبوهة.. وعندما يستهلكها يستبدل بها امرأة أخرى أجنبية، لتعود مرة أخرى إلى الشارع.. حيث لا تجد أمامها سوى العمل بالدعارة، وفى بيت الدعارة يتعرف إليها أحد الشبان ويحبها ويطلبها للزواج، ولكنها ترفض، فلم تعد تؤمن بالحب.. فقط بقوة المال وسلطته.. وهكذا ينتهى بها الأمر ذات يوم كجثة فى صحراء الهرم.. وتنشر الصحف صورتها تحت عنوان مقتل مليونيرة أجنبية تحت سفح الهرم.

والقصة كما نرى قصة مكررة.. صيغت بأكثر من معالجة، ولكن المرء لا يستطيع إلا أن يدهش لهذا التشابه الواضح بينها وبين مسرحية "زيارة المفتش" لجون بريستلى.

لقد كتب جون بريستلى هذه المسرحية فى سياق سياسى واجتماعى مهم فى تاريخ المجتمع الإنجليزى فى نهاية الحرب العالمية الثانية.

وموضوع المسرحية عن ضابط شرطة يقوم بالتحقيق فى وفاة فتاة ماتت فى مستشفى بعد أن نقلت إليه على أثر محاولتها للانتحار . ويكشف التحقيق عن

مسئولية أفراد أسرة عن هذا الانتحار، ومشاركة كل فرد فى دفعها إليه .

والفتاة التى يدور حولها التحقيق فى تلك المسرحية هى المعادل للطبقات المقهورة التى دفعت ثمن أحلامها الزائفة . وكان غياب الفتاة عن المسرح وسيلة إلى بلورة سيطرتها وحضورها الطاغى فى المسرحية رغم هذا الغياب الظاهرى .

إن الفتاة الضحية التى يدور حولها التحقيق أصبحت رمزا لكل الشرائح الاجتماعية التى دفعت ثمن الشروط الصعبة والمناخ السائد فى المجتمع الإنجليزى فى هذه الفترة، فلقد حرص المؤلف على تغيير اسم الفتاة عدة مرات فى أثناء التحقيق مع أنها فتاة واحدة، ومثلما فكيهة فى قصة نجيب محفوظ تطرد دائمًا إلى الشارع، وتغير اسمها فى كل مرة.. وكأنها مجموعة من الأقنعة لجوهر واحد هو ضحايا الطبقات العليا المتفسخة فى المجتمع الإنجليزى.

البناء السردى

١- الإطار المفاهيمى

يقودنا النص التعليمى إلى الفاعلية المستقلة للفعل الإبداعى التخيلى بوصفه أحد عناصر وسائل تدمير الواقع الذى يتم التمرد عليه، وكما يقول أدونيس :

لكى تقول الحقيقية
غير نظامك.. فهنا
لكى تصير حريقة
عاكس العالم
تبدع كل العالم

لذلك يقوم مدكور ثابت بتدمير البعد السياقى السردى، وهو الشكل الشائع فى البناء التقليدى، فالفيلم لا يعتمد على حبكة روائية تتفاعل فيها الأحداث وفق تسلسل " كرتولوجى ".. وإنما تتخذ حركة البناء فعل التشكل اللحظى الذى يعيد النظر، ويشطب الزوائد ، ويراجع المشاهد، لذلك تتداخل الأحداث وتتقاطع، وتتحطم سيولتها لتدمر البعد الأفقى .

إن الهروب من الحبكة الروائية التقليدية، والتى تفرض نظامًا على المادة الواقعية، هو رد المادة الواقعية إلى ذاتها العشوائية بعد أن تفقد كونها حقيقة،

فالواقع شىء والحقيقة شىء آخر. فالحقيقة تحتاج إلى جهد وعناء مستمرين، وصراع غالبًا ما يكون غير حاسم.

إن إلغاء أسلوب الأحداث المتسلسلة والمتفاعلة فى عقدة أو حبكة يشير إلى وجود حالة سردية تقوم على نوع من التشابك بين مركبين هما : الإيهامى واللاإيهامى، حيث تحررت القصة من سلطة الواقعى الخالص إلى مرحلة التجريد والرمز، فى حين تصل أحيانًا من واقعيتها إلى مستوى التوثيق.

إن وعى النص بنصيته لا يقل هنا عن وعيه بمرجعيته ، لذلك سوف يبرز مدكور ثابت قوة الواقع وقوة الفن بشكل متوازن، حيث يبدو الشكل مرتبكًا تحت تأثير قوة الواقع، لا واقع أحداث الفيلم فقط؛ ولكن الواقع الذى كان يعيشه مدكور ثابت وقتذاك .. فى الوقت نفسه الذى تهتز وتتخلخل قوة هذا الواقع تحت وطأة التشكيل الذى يحاول أن يعين النظام إلى عالم تسوده الفوضى .

هناك ما يشبه مادة عشوائية يحاول الفيلم بمشاركة المشاهد إعادة ترتيبها، وعلى المشاهد أن يستخدم تقنية الكولاج التى يقترحها الفيلم، والتى تعتمد على إعادة تصميم الممزق ، والخشن، والعشوائى فى تكوين بنائى يعبر عن هذا التمزق وتلك العشوائية .

ويتم هذا التكوين عن طريق:

أ - تجريد الواقع ، وتحويله إلى أفكار، وتجسيد الأفكار وتحويلها إلى وقائع ، وما بين التجريد والوقائع تتم لعبة الكسر النسبى للإيهام، حيث يحدث تراسل بين التحسين والتجريد عبر انتهاكهما معا بواسطة أحدهما للآخر .

ب - يلفت مدكور ثابت نظرنا منذ الوهلة الأولى إلى آلية البناء فى السرد السينمائى لتصبح هذه الآلية ذاتها عنصرا من عناصر موضوع الفيلم .

إن آلية البناء وتكنيك الفيلم يقدمان نفسيهما للمشاهد وينصبان أمام وعيه باعتبارهما مجموعة أنساق متحركة وقابلة دائما للتعديل ، بل قابلة للاستبدال ماديا ودلاليا .. وهناك فراغات متروكة للمشاهد كى يتحرك فيها، فالعمل ليس جاهزا ومنجزا نهائيا ، بل هو عمل قابل للمقاطعة، قابل للحركة ، قابل لتعديل المجرى.

فمؤلف الفيلم ومخرجه يحقق العالم الفيلم ويتحدث عنه فى الوقت نفسه، وهو يقول لنا إنه يبدع ويقوم بتخليق الفيلم الآن أمام أعيننا ، ولكنه يضعنا أمام

حقيقة الأحداث ، ويعمق الشعور بوجودها. إنه يشركنا فى البحث عن القاتل ، ويمسك بأحدهم بالكاميرا، كما يشركنا فى البحث عن صيغة لفيلمه .

وهكذا يبتكر الفيلم أسلوبه ، وذلك أن عملية الخلق تصبح جزءًا من منطق القصة الأساسى، وهذا يجعل من المتلقى مبدعا أو مشاركا فى عملية الخلق فى الوقت نفسه الذى يعيش فيه حالة من حالات الطوارئ، وعليه أن يكون مستعدا للتدخل دائما .

فعندما يقول المخرج للمشاهد بأن هذا الجزء زائد وسوف يتم حذفه فى المونتاج، مع أنه قد عُرضَ بالفعل، فإنه يقدم عمليا للمشاهد خيارا: إما أن يوافق على الحذف حيث يمكن للمشاهد أن يقوم بالحذف فى ذهنه ، وإما أن يعترض عليه، ومن ثم يكون المخرج قد أشرك المشاهد ضمنيا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يلغى فكرة التصميم المسبق، ويوحى بالارتجال، ومن ناحية ثالثة يؤكد المخرج أننا أمام شكل من أشكال التجربة لافتراض إبداعى فطرى سابق ومحل اختيار بمشاركة المشاهد.

جـ- إن استقلال المادة الواقعية وتجسيمها يُفقد سيطرة المؤلف على الفيلم، فلا يكبح جماحه، ويعود به إلى شىء من النظام إلا بعد أن يعبث بقوانين البناء، فى الوقت نفسه الذى تسعى فيه العناصر الشكلية أن تصبح لغة تجعل المشاهد شاهدا على اللغة (ميلاد الفيلمى)، وهكذا يحطم مذكور ثابت بناء الفيلم ويخلقه فى الوقت نفسه عن طريق هذا التحطيم .

إن هذا النوع من البنى السردية يلغى أفق التوقعات لدى المتلقى ، فقط بمنحه أدوات يمكن الاعتماد عليها فى إعادة تشكيل أحداث الشاشة، وتصب فى العلاقات المقترحة والممكنة بين النص الفيلمى ومتلقيه.

٢- *البناء السردى - عناصر البناء السردى*

أ- *البناء الروائى*

يعتمد التركيب السردى فى الفيلم على الأصوات المتعددة للشخصيات، وقد عرفنا هذا التكتيك فى بعض أعمال نجيب محفوظ، مثل ميرامار وأفراح القبة وغيرها، حيث تتفاعل الشخصيات مع الأحداث، وتتنوع رؤيتها للحقيقة الواحدة بتنوع ظروف الشخصيات وتكوينها النفسى.. فى فيلم حكاية الأصل والصورة

يقوم الرواة بعملية السرد الروائى ، ويختلفون فى طبيعة تعليقاتهم تبعا لطبيعة ارتباطهم بالحدث، فهى تختلف فى درجة هذا الارتباط ، ويمكننا أن نتعرف طبيعة هذا الارتباط وعلاقته بالنظام السردى بتعرُّف مناطق السرد فى الفيلم.

المنطقة الأولى

منطقة الذات الساردة العليا

وهى منطقة السرد المؤسس لمشروعية الفيلم، ومحدد اتجاهه من ناحية التركيب الخاص بالأحداث والشخصيات، وتجعلنا نعيش تحت وطأة الشعور بوجود وعى مركزى يشتغل كمصفاة تتحكم فى المعطيات وتحدد أفقها، ويبدو كوعى كلي المعرفة، وهو الذى سيهيئ للتجربة التى ستروى بؤرتها وإطار وجودها.

هو وجود الذات المبدعة كذات شارطة للحركة وجودًا صريحًا أو ضمنيًا داخل حركة السرد، وهو المصدر المنظم لتوزيع المادة القصصية وتحديد طبيعة المضامين الدلالية المقترحة من هذه المادة، وتحديد أفق النظرية التى يتم تبينها من أجل فهم ما يجرى، ويحدد الطريقة التى تَسَرَّب بها أفعال النص بحيث تستوعب من طرف متلق، فهو الذى يحول المادة الحكائية إلى مادة سردية، كما يشير هنا إلى النظرة المُراقبة والتى تمثل نظرة محترمة ومتسمة بالهيمنة والتغلغل ، فهو المسئول عن تواصل المادة الفيلمية..

فهو الذات المنظمة للعب ، وباعتباره ذاتًا ساردة عليا، عليه أن يُنظم المادة الحكائية حسب ما يفترضه الوسيط من تأطير وإخراج ومونتاج، إلخ. فى الأفلام التقليدية - كما فى الروايات - تكون هذه الذات الساردة العليا متخفية رغم وجودها طوال الفيلم ، لكنها تظل خارجه .. إذ غالبًا ما يلجأ الإبداع التقليدى الروائى إلى مؤلف ضمنى، يشكل الأنا الثانية للمؤلف، هذه الأنا الثانية يخلقها المؤلف الحقيقى، ونراها تنمو أمامنا بقدر ما تنمو الرواية .. والفرق هنا فى فيلم مدكور ثابت أن المؤلف الحقيقى والمؤلف الضمنى متحدان فى شخصية واحدة، هى ذات متحققة على الشاشة كشخصية. إنه يظهر أحيانًا فى مقدمة الكادر، كما يتدخل فى الأحداث ويقوم بتعديل مساراتها.. ويقوم بالتعليق أحيانًا، ونراه وهو يوجه حديثه إلى الممثلين داخل الفيلم، وإلى المتلقى خارجه.. أى إنه يقوم بتنظيم عملية الإنتاج والتلقى داخل اللعب الفيلمى، بالإضافة إلى كونه إحدى شخصيات الفيلم لا الأحداث..

ونراه وهو يدخل الكادر عندما يحاول الصحفى راشد أن يلتفت إلى المشاهد ويضعه فى الوضع الذى يريد، ويذكرنا هذا المشهد بمشهد لمسرحية الكارثة لـ"صامويل بيكيت "، فقد رفض المخرج بعنف اقتراح مساعده بأن يرفع البطل رأسه للحظة واحدة وينظر إلى الجمهور.. ويقول : " ماذا يحدث لو كان قد رفع رأسه لبرهة ؟ يا إلهى .. ماذا بعد أن يرفع رأسه .. إنها كارثتنا " ..

وهكذا يضع مدكور ثابت تراتبية مناطق السرد بإبراز السلطة التراتيبية، حيث يبدو المخرج الكليانى، الذى يعمل قليلاً .. ولكنه يراقب كل شىء.

المنطقة الثانية :

منطقة التورط

وهى التى تشكلها ردود الأفعال تجاه الظهور المفاجئ لصورة القتيلة . وهى المنطقة التى تحتوى الشخصيات المتورطة فى الأحداث ، وهى التى تشكل المادة القصصية ، وهذه المنطقة تتشكل من وحدات سردية تبنى أساسًا وانطلاقًا من شخصيات يتحدد موقعها فى منطقة التورط باعتبارها وعيًا ناقصًا معرفيًا، وتهدف هذه المنطقة إلى توسيع مساحة السرد وتنويعها، وتنويع زوايا النظر، فلكل منها سجل خاص فى علاقته بالقتيلة يفضح بكل الخصوصيات المؤسسة لتلك الشخصيات. وسوف نلاحظ أن هذه المنطقة تقع خارج اختراقات منطقة الذات الساردة العليا رغم انتهاكها تلك الخصوصيات، لكنه - أى المخرج - لا يتدخل فى عملية السرد المباشر ، بل يكتفى بالتلصص والمراقبة .. لذلك سوف تشكل هذه المنطقة مجالاً للخطاب الانفعالى.. هذه الشخصيات ليس لها امتدادات فى القصة إلا من حيث التقاؤها عند منطقة المركز، التى تنطلق منها كل الحكايات.. وهى صورة القتيلة فى الصحيفة.

إن الخطاب الأساسى لهذه الشخصيات هو خطاب الأنا المنفعلة . إنها لا تحكى عن الآخر " القتيلة " بقدر ما تحكى عن نفسها عبر علاقتها بالضحية .

ولأنها منطقة الانفعالات فسيجىء الخطاب السردى مرتكزًا على الكلام الهذيانى والآهات المريضة والمنولوجات والاعترافات، وليس عبر وقائع سلوكية (أى أفعال). هذا الكلام وهذه الهذيانات تحيل إلى أفعال سابقة، وهذه الأفعال لا تأتى فى السرد كفلاشات باك بقدر ما تأتى كترجمة لتصورات المخرج الذى يجسد هذه الأفعال .

تبدأ عملية السرد فى هذه المنطقة من لحظة توقف الشخصيات أمام صور الضحية، حيث تتحول الاعترافات والهذيانات إلى عنصر سردى، وتشكل الحكايات التى تأتى على لسان الشخصيات المتورطة، والتى تشكل محطات للمسار السردى، ويشكل تقاطعها إزاحة للخطبة السردية، فهى لا تصنع تراكمات سردية تؤدى إلى اتباع معرفى..

هذه المنطقة تشكل منطقة للسرد الذاتى. فالحكايات التى تقدمها الشخصيات عن علاقتها بالضحية ، هى موضوع السرد، وباعتباره مادة خبرية متصلة بالحكى، فى حين تشكل فى مجموعها - أى مجموع الحكايات - نظامًا للسرد داخل هذه المنطقة، حيث يبدو التداخل بين الكائن والسردى صعبًا. إن مجموع الحكايات تشكل متوالية فى الحكى تنتج حالة جديدة تختلف عن النظر إليها منفصلة، إذ تجمع بينهما الصيغة بواسطة الجمالية السينمائية التى اختارتها الذات الساردة العليا.. هذه الصيغة هى التى تمنح الالتباس والتجريد للوقائع، وتخلق نوعًا من التوتر، وتحول تلك الشخصيات من مصدر للحكاية إلى شخصيات فى عالم الحكاية، وتصبح تلك الشخصيات الساردة موضوعًا أساسيًا بالنسبة إلى السارد على المعرفة (المخرج)، أى تصبح مجرد صوت سردى يؤرجحه من منطقة الواقع إلى منطقة التخيل، ومن البسيط إلى المركب. إن كل حكاية تفقد مصداقيتها داخل هذه المنطقة من السرد، وتصبح واحدة من كثير من الحقائق الملتبسة أو المحتملة، وهى بذلك لا تحقق إنجازا سرديًا متكاملاً، وإن كانت تسهم فى تعميق الوعى بالوقائع .

إن هذه التعددية فى الشخصيات الساردة التى لا تدخل فى علاقات مباشرة بعضها مع بعض، لا تساعد على انحياز المتلقى إلى أى منها، حتى وإن كانت مصدرًا لانفعالاته ..

يمكننا بذلك أن نرصد مجموعة من الملاحظات على هذه المنطقة السردية:

- الكثافة وعدم الدخول فى التفاصيل.
- عدم عرض الأحداث مرتبة ترتيبًا زمنيًا .
- لا توجد أحداث درامية لكن حالات درامية.
- عدم التطابق بين السرد والاستنتاج لفقدان درجة اليقين.

المنطقة الثالثة:

السرد الخارجى = منطقة التعليقات

تقدم هذه المنطقة نفسها للمتلقي كمنطقة محايدة، وتؤسس فضاءً مرتبطًا بهذه الحيادية.. وربما تمارس الحكمة أحيانًا، وتقوم أحيانًا بدور الجوقة.. وهى تشكل منطقة إيقاعية أيضا .. لأنها تكسر طول المقطع السردى فى منطقة التورط بتدخلاتها فى الحدث، لهذا فهى تقوم أيضًا بتبريد الشاشة ، وكسر الإيهام ، وتلعب دورها فى المكون التركيبى السردى . كما أنها تلعب دورًا إيقاعيا دوريًا فى سياق النص ، فالشخصيات السردية تنسحب من الكادر تاركة لشخصيات أخرى ترسم خط الإحاطة بالموضوع .. وعادة ما تدخل فجأة بدون تمهيد، وتبدو وكأنها تأتى من خارج الحدث .. ومن داخل الفيلم. إن التقصى، سواء من قبل المخرج، أو الصحفيين، أو البوليس، يشكل مفاصل للسرد ، وللجمع بين التشذرات أولاً، وثانيًا لكى تخبرنا باستمرار أن هناك دلالة ما .

الشخصيات

مع أن الشخصيات تلعب دورًا مهمًا فى البناء السردى ، وتمثل عنصر بنيويًا مهمًا فى عملية الحكى، إلا أنها لا تشكل فى الفيلم إلا جزءًا من البناء السردى، وإن كانت لها دلالتها الواضحة فى البناء الكلى، فالشخصية لا تستطيع هنا وحدها منعزلة أن تستأثر بذاتها دون تحويل على المكونات السردية الأخرى ، فهى لا تستطيع أن تقدم نفسها خارج إطار الوسيط الفيلمى وخصائصه، فمدكور ثابت لا يتعامل مع الشخصيات باعتبارها مركز الثقل السردى ، ولكن باعتبارها أن لا وجود لها خارج نظام السرد، فهى جزء من العالم الفيلمى الذى تنتمى إليه، فهى مرتبطة بمنظومته .

هنا تبدو الشخصيات كأنها تنتمى إلى عالم الفيلم أكثر من كونها تنتمى إلى عالم الواقع.. أى إنها مرتبطة بما يدور فى ذهن المخرج عنها، فهى لا تبدو منتمية بالكامل إلى العالم خارج الفيلم، بل هم مجموعة من الممثلين يقومون بأدوار لشخصيات مقترحة – معروف أن هناك فارقًا بين الدور والشخصية – مع أن المخرج أراد أن يقنعنا – بل نجح فى ذلك – أنه اصطاد الشخصيات من قلب الواقع .

فى الفيلم يبدو المخرج كصياد فراشات فى حقل ملىء بالفراش ، والذى يقع

فى شبكته هذه مجرد عينة ..

يقول المخرج : أكشن

وتبدأ الكاميرا تتحرك فى الشوارع .. ونسمع صوت المخرج:

– غوص بالكاميرا فى الزحام .

– فتش كويس..

– أوعى مخلوق يشوف الكاميرا .. لو كشفونا، راح تفشل الخطة .

وعندما تصطاد الكاميرا أحدهم .. وهو يشترى الجريدة .. ويتوقف ليقرأ.. حيث تنطلق مواصفاته على الشخصية التى يريدها المخرج، نسمع صوته وهو يقول للمصور.

– هو ده.. اقفشه. وأوعى يفلت من الكاميرا .

يريد المخرج أن يوحى لنا أن المشهد مرتجل.. وتسجيلى.. وأنه يستخدم كاميرا متلصصة، ويكون اختيار رشاد أفندى عبد الصادق اختيارًا عشوائيًا.. وبمعنى أدق تكون الشخصية قد أوقعت نفسها فى الفخ عندما اشترت الجريدة وتوقفت لتقرأ الخبر .

هكذا تبدو هذه التقنية كجمالية للموضوعية قائمة بذاتها، هذه المباشرة من وجهة نظر التقنية ليست العفوية.. إن تقنية كاميرا متلصصة تعطينا مشهدًا ماديًا للواقع المعيش.. لأن الممثل غير المعروف يمشى بالفعل وسط أناس غير معروفين – بعضهم يلتفت تجاه الكاميرا .. وهناك قدر كاف من مؤشرات الواقع.. وهكذا تبدو الشخصية بالفعل كما لو كانت قد انتُزِعَتْ من قلب الواقع بواسطة كاميرا متلصصة لتدخل عالم الفيلم ، إن الذى قُبِضَ عليه بواسطة الكاميرا فى الشارع هو مجرد شخص، وبمجرد دخوله الفيلم يَصبح شخصيته.. أى كائنًا فيلميًا ..

ورغم هذا الإيحاء بواقع الشخصيات، إلا أن مدكور ثابت يقدمها كنماذج بشرية عامة تمثل أنماطًا. هذه الأنماط تدخل فى نسيج متلاحم مع الأنماط الأخرى لتشكل لوحة لوضع إنسانى وتاريخى ، لذا تبدو الشخصيات كأن ليس لها تاريخ سابق على الفيلم إلا من خلال علاقتها المقترحة بصاحبة الصورة،

فمدكور يريد أن يبرهن على النسيج التخيلى لشخصياته، حيث إنه تُعْزَل عن أى تاريخ سابق على أحداث الفيلم، ولا يهتم بتاريخيتها مما يوصمها بطابع تلخيصى، ومع ذلك ينجح فى النفاذ إلى حقيقة تلك الشخصيات، مع أنه لا يبرزها كشخصية متكاملة لها جوانبها المتعددة .

إن تجريد الشخصية والتقليل من مرجعيتها يمكنان السرد من خلخلة المصدر الواقعى للشخصية، وإعادة بناء ملامحها وفقًا لخطة توجيهية خاضعة لمنطق الإخراج ، فالشخصيات لا تتحقق كشخصيات فاعلة فى السرد كليًا، ولكنها تكتفى بإلقاء خيوطها لدى المخرج الذى ينسجها ويربط بينها بنيويًا .

إن التأرجح فى النص بين تجريد الشخصية والإيحاء بواقعيتها يؤرجح التماهى معها ..

تشكل كل شخصية من الشخصيات منظومة مغلقة ومحاصرة داخل إطار الدور، مما يعطى المتفرج دافعًا بتمديدها خارج الإطار. إنه يدرك بخبرته أن ما هو خارج الإطار أشد إثارة للقلق، لأن المشاهد جزء من الواقع الاجتماعى الذى يفرز هذه الشخصيات، فحتى قبل أن توجد فى عقل نجيب محفوظ فإن كل الخصائص التى تعكسها توجد فى تيارات الحياة اليومية، والجمهور يمزج الشكل والجوهر لتلك الشخصيات .

ومن الملاحظ فى فيلم مدكور ثابت أنه لا توجد شخصية مركزية . الشخصية المركزية الوحيدة هى الشخصية الغائبة.. شخصية صاحبة الصورة .

هذه الشخصيات مستقلة بعضها عن بعض .. ولكل منها عالمها الخاص ، ولكنها تلتقى حول موضوع، تلتقى كلها حول موضوع واحد هو صورة الضحية، والتى تصبح بهذا المعنى نقطة التماس التى تلتحم عندها كل الشخصيات، لذلك تجتمع هذه الشخصيات على قانون التكامل . ولأنه من خلالها تكتمل أجزاء الصورة، فالمقاطع السردية التى تريدها هذه الشخصيات بالتناوب، وتستجيب لحدث مركزى هو حادث القتل .

ومن الملاحظ أن الشخصيات تمارس لعبة إظهار القناع وإخفائه، بما فيها الشخصية الغائبة، فهى نظريًا ترتدى عددًا من الأقنعة وتحت أسماء مختلفة، فلا أحد يمكن أن يعرف أنها الشخصية نفسها. المصادفة وحدها هى التى

جمعت الشخصيات فى الفيلم، فالشخصيات تبدو بدون سابق معرفة بينها، ولكن المشاهد سوف يعرف أن هناك إرادة مركزية هى التى استدعت تلك الشخصيات، لذلك لا توجد علاقات مباشرة بينها، ولكن علاقتها داخل الفيلم يحركها المحور الذى تدور حوله، أى الصورة فى الجريدة ، الشخصيات هى التى ترمى بخيوطها لدى المخرج الذى يربط بينها .. لذلك يبدو السرد متقطعًا، ولكنه اندماجى فى الوقت نفسه. يبدو متقطعًا فى البناء، ولكنه اندماجى من حيث المعنى والدلالة. يشير النص الفيلمى إلى رغبته فى إضفاء عتامة رمزية على الشخصيات نفسها، ولكن مدكور ينجح فى النفاذ إلى شخصياته رغم غياب تاريخيتهم من خلال موقف واحد وضعهم فيه هو الموقف من الإبلاغ بمعرفتهم بصاحبة الصورة، هذا الموقف هو آلية الاستظهار لعالمهم الداخلى والخارجى، وكذلك الكاشف للآلية التى تحرك حياتهم .

وبالإضافة إلى هذا الموقف الكاشف، فمن الملاحظ أن مدكور ثابت قد وضع لكل شخصية ، شخصية تمثل لها المرآة .. وتقوم بفعل الاستظهار، خاصة عن الجوانب النفسية والذهنية.

- فشخصية ماجدة.. هى الوجه الآخر لشخصية راشد ..

- وشخصيتا ماجدة وراشد.. هما وسيلة المخرج إلى التحاور مع نفسه.

- وشخصية زوجة راشد أفندى.. هى مرآة له، وشخصية إسماعيل .. تبدو كشخصية داخل شخصية الحاج محمود .

- وشخصيتا محيى عبد العال ويوسف عبد العال.. تبدوان كشخصية واحدة.

- وشخصية حسونة المغربى .. تبدو كأحد جوانب شخصية الخرتيت .

أما شخصية الضحية .. فهى ممثلة فى الشخصيات كافة التى أشارت إليها.. فهى فكيهة، وشلبية ، وسميرة ، ودرية ..

يقوم المخرج فى الفيلم بدور المحقق.. الذى لا يهتم بالتحقيق البوليسى بقدر ما يسعى إلى التحقيق الاجتماعى - التاريخى .. وهو يلعب دورين مزدوجين: دور مخرج الفيلم ودور المحقق الذى يجرى حوار مع الشخصيات دون أن يكون هو نفسه شخصية ..

أما ماجدة وراشد الصحفيان فهما جزء من عملية الإبداع الفيلمى ، حيث

يبدوان كأنهما يشاركان فى عملية الخلق ذاتها ، وهما يمثلان ما يدور فى عقل المخرج .. فالممثل محمود ياسين يطالب بحرية أكبر . فهو لا يوافق على خطة المخرج، وهو يبدو غير مهتم إلا بالقضايا الكبيرة.. أما شهيرة.. فهى تهتم بالقضايا الصغيرة.. ويبدو الحوار الذى يدور بين محمود وشهيرة.. كأنه حوار يدور بداخل المخرج . إنهما يمثلان عقله وتفكيره ومعاناته كفضاء لخطاب التوتر والصراع ..

تبدو مهمة شخصية كل من الصحفى والصحفية فى الفيلم:

١- الربط بين العام والخاص، ووضع قضية الضحية باعتبارها حدثًا يوميًا وسط إشكالية العام والخاص .. مما يعطى صانع الفيلم الفرصة لتوسيع نطاق الدلالة.

٢- الكشف عن طبيعة المثقف المصرى ذى الطابع الخطابى الزاعق والمزدوج خاصة فى هذه الفترة التاريخية.

٣- إشراك المشاهد فى القضية موضوع الخلاف .

٤- كلاهما يضع برنامج للمخرج لكى يحدد مسار النظر للموضوع، إما النظر إلى القضية بذاتها، وإما فى ترابطها بغيرها من القضايا .. كذلك فهما يمثلان السؤال الذى يدور فى عقله عن منهج التقصى.. إما أن يذهب فى اتجاه الإطار البوليسى للبحث عمن ارتكب الجريمة، أو من تورط فيها.. وإما أن يتجه إلى البحث فى الأسباب التى تؤدى إلى مثل هذه الجريمة أيا كان مرتكبها .

ويمكننا أن نستشف اختيارات المخرج بعدم اهتمامه بمتابعة الشخصيات وأبعادها، ولكن باعتبارها أنماطا عاكسة لحقيقة الأوضاع فى مصر.. إن قيمة الشخصيات فى الفيلم، خاصة الشخصيات المتورطة فى الجريمة، هى قيمة معيارية، ومع ذلك فهى قيمة جزئية .

أما قيمة شخصية الضحية، أو بالأحرى صورتها، فهى قيمة كلية ، أى قيمة رمزية ، من حيث موقعها فى بناء النص، ومن خلال اشتباكها مع الشخصيات الأخرى ، هذا الاشتباك علائقى رمزى . فلا أحد فى الفيلم مدان ، أو ثبتت إدانته فى تهمة القتل، مع أن الجميع مشتركون فيه. وما يؤكد رمزية تلك الشخصية (الضحية) ليس فقط الالتباس حول اسمها أو حقيقتها ؛ بل الإطار

الدائرى الذى وضعت فيه، فهى بداية كل سرد ونهايته، وهى بداية الفيلم ونهايته المفتوحة.. على صورتها.. باعتبار أن الملف لا يزال مفتوحًا.

الحوار

يستخدم مدكور ثابت فى بناء سياق حوارات شخصياته أكثر من تكنيك، فمن ناحية، هو يستخدم ما يسمى بتكنيك الإدارك المتمثل ، وينهض هذا التكنيك على الربط بين العالم الخارجى والعالم الداخلى للشخصية والمزج بينهما .

ويناسب هذا التكنيك فكرة الشخصية والشخصية المرآة ، التى سبق الحديث عنها ، إذ يبدو الحوار بين الشخصية والشخصية الأخرى ، كما لو كانت الشخصية تحاور نفسها، نلاحظ على سبيل المثال الحوار بين الحاج محمود وصديقه إسماعيل.. داخل المصنع حول إجهاض سميرة :

إسماعيل :

إنت مجنون، البنت ممكن تموت فيها يا أخى .

الحاج محمود :

ما فيش حل غير ده.. ما أقدرش أخلف منها .

إسماعيل :

ليه ؟

الحاج محمود :

صحيح ليه ؟ إنسانة بتحبنى .. ذنبها إيه ؟ ما أخلفش منها ليه ؟

وبعد قطع للحاج محمود مع سميرة ، وهى تقول له "أنا من إيدك دى لإيدك دى"، نعود إلى المصنع لاستكمال الحوار بين محمود وإسماعيل :

الحاج محمود :

أجهضتها، وبعد شهرين طردتها من البيت .

إسماعيل:

وأنت فاكر لأنك طردتها من أربع سنين ده يديك براءة ؟

الحاج محمود:

يا إسماعيل ، أنت لازم تفهم موقفى، ومتنساش إنها كانت صنايعية عندى

إسماعيل:

عندك حق، ومتنساش إنها كانت شغالة فى بيت قبل كده.

الحاج محمود:

أنت إزاى توافقنى وتقول كلام زى ده؟.. أنت بتتكلم زى مراتى وأولادى ، طيب دول لهم مصلحة إنها تتطرد .. إنها تموت ، إنما إيه مصلحتك أنت ؟ ساعة تقف ضدى وساعة تقف معايا .

إسماعيل :

اعذرنى.. لازم أراضيك.. أنت عارف نفسك كويس إنك أنانى .

وهكذا بمتابعة الحوار.. سوف نجد أن الحاج محمود فى الحقيقة يحاور نفسه، وحواره هذا يعبر عن تردده فى فعل الإجهاض .

والحوار هنا يحل محل المونولوج الداخلى للشخصيات ، ويكشف عن عالمها الداخلى، وهواجسها.. فالشخصيات لا تسمع الشخصيات الأخرى؛ بل تسمع صوتها الداخلى.. فلنلاحظ هذا الحوار بين فكيهة الفلاحة وبين خطيبها السقا.

السقا:

طول عمرك عطشانة لمية البندر يا فكيهة.

فكيهة :

عاوزة راجل يحمينى فى جنة البندر ، وأشرب من مية الحنفيات ، وأعيش فى نور الكهربا، وأسمع صوت العربيات اللى بيقول بيب بيب .

وفى مناطق أخرى يستخدم مدكور ثابت تكنيك الحوار الذهنى، حيث لا تنطق الشخصيات بحوارها؛ بل بما يريده لها المؤلف، فليست الشخصيات فاعلة حوار، ولكنها تتلقاه من المؤلف، ويمكننا تتبع ملامح هذا الحوار فى المشهد الذى يدور بين الضابط والصحفية ماجدة وصديقها راشد:

الضابط:

أنتو كده بتعملوا من القاتل بطل ، ده بيساعد على انتشار الجريمة.

ماجدة:

لكن البطولة عندنا للقتيلة مش للقاتل.

الضابط:

أنا يهمنى القاتل قبل ما يهمنى المقتول.. أظن مش ممكن نسلط الأضواء على القتيلة من غير قاتل.

راشد:

المسألة تحتاج إلى نقاش.

والحوار هنا لا يؤدى إلى تطور مسار الأحداث، فالممثلون لا يعبرون عن أنفسهم ، ولهذا يؤدى الممثلون الحوار كما لو كانوا يقرءونه من النص ، وتبدو بعض العبارات أقرب إلى الكليشيهات .. لاحظ هذا المشهد بين راشد وماجدة:

راشد:

تعرفين معنى الحب، تعرفين معنى الجسد، أو تعرفين معنى البطولة؟ .. هذا ليس زمن القضايا الصغيرة.. هذا زمن القضايا الكبيرة.

ماجدة :

راشد يا حبيبى.. خليك أنت مع كوريا وفيتنام و...

ومن ناحية ثالثة سوف نجد استخداما لنوع من الحوار يمكن أن نسميه الحوار الملتبس، فالشخصيات تتحدث ولكن ليس بينها علاقات حوارية.. ونحن لا نعرف ما إذا كانت تتحدث عن الشىء نفسه.. والشخصيات لا تجيب عن أسئلة الشخصيات الأخرى.. ولكنها تجيب إجابات مختلفة ، والحوارات هنا تصلح لتشخيص المتحدث أو أحواله الداخلية.. ولكنها لا تصلح للاتصال، فالحوار مؤسس على عدم وجود علاقة ، ويلعب الحوار هنا دورًا مزدوجًا؛ فمن ناحية يعكس انفصام العلاقات وعدم القدرة على التواصل، ومن ناحية أخرى يكشف عن العالم الداخلى للشخص ، خاصة فيما يتعلق بالموقف من الشخصية الأخرى

التى يتحاور معها.

يجسد هذا النموذج معظم الحوارات التى تدور بين رشاد أفندى وزوجته:

رشاد افندى:

عاوز ترفع دماغك.. اللى ما عرفت تحمى شلبية من مراتك .

الزوجة:

الله يرحمها .

الزوج :

والله زمان يا شلبية .

الزوجة:

مش عاوز تنطق ليه ؟

يتأرجح الحوار هنا بين المونولوج والديالوج، أو يشغل الحيز بينهما عندما يريد المخرج أن يحمل المشهد دلالات العزلة ، أو الفردية، وكأنه نتاج عالم لا يتواصل فيه البشر.

وكذلك يمكن متابعة هذا النوع من الحوار فى المشاهد التى تدور بين حسونة المغربى وغريمه الخرتيت .

النوع الرابع من الحوار الذى يستخدمه الفيلم.. هو ما يمكن أن نسميه الحوار الدلالى.. أو الإرشادى ، وفى رأيى أن النموذج المجسد لهذا الحوار.. هو ذلك الحوار بين الفلاح والد فكيهة ، وبين زوجته.. بعد ظهور الصورة فى الصحيفة:

الأب :

أنت غلطانة من يومك يا فكيهة.

الأم :

بنتنا برضه يا أبو محمد .

الأب :

مش اللى فى الصورة .

الأم:

هى فكيهة يا أبو محمد .

الأب:

أنا عارف خلفتى .

الأم:

الكفر كله بيقول إن هيه .

الأب:

الكفر كله عزانى فيها من ثلاث سنين ، كلهم، العمدة والصراف والأبونيه ، كل الرجالة مشوا ورا نعشها .

الأم:

لكن النعش كان فاضى .

الأب:

لكن ما حدش يعرف أنه كان فاضى.. فاهمه ... ما حدش يعرف أنه كان فاضى.

هذا الحوار محمل بمعنى تأويلى يشير إلى حالة ثقافية تعكس سيكلوجية القهر.. فى المجتمع المصرى.. والذى تجسده كلمات الأب : " صورتك المقتولة فى الجرنال ، هى صورة من بلدنا كلها ". يكاد هذا الحوار يشكل فى ذاته قصيدة .. فهو محمل بطاقة شعرية تأويلية . يمكننا أن نشير إلى نموذج آخر لهذا الحوار.. فى المشهد الذى يدور بين الضابط والشاب محيى عبد العال خلال التحقيق معه:

الضابط:

علاقتك إيه بالقتيلة ؟

محيى:

بلديات.

الضابط:

يعنى من بلدك ؟

محيى:

لا..

الضابط:

يعنى إيه ؟

محيى:

ما هو أى حد من أى كفر أو أى نجع يبقى قريب لأى حد من أى كفر أو أى نجع، علشان كده لما جيت البندر طلعنا بلديات.

ستلمح هنا نوعا من الشفرة التأويلية من خلال الحوار.. حيث تطرح الأسئلة ويتم تعليق إجاباتها التى تطرح بالتالى أسئلة أخرى فى عملية مستمرة من اللعب بالصياغات.

وهناك نوع أخير من الحوار الذى يمكن تعُّرفه خلال الفيلم .. وهو ما يمكن تسميته بالحوار القافز. دعونا نلاحظ هذا الحوار بين الصحفى راشد وصديقته ماجدة وهو يشير إلى جثة القتيلة:

الدم لسه ما نشفش على فستانها، مؤكد أنها مقتولة من ساعتين ثلاثة ..

ثم فجأة يقول :

إزيك..

ثم يقفز مرة ثالثة ليقول :

عارفة أنا جيت معاك مكان الحادثة ليه... ؟

ثم لا ينتظر الإجابة ويقول :

باحبك

ماجدة: عارفة.

هذا النوع من الحوار يأتى نتيجة للتشذر النصى. ولتقنية الكولاج التى يتبناها

المخرج .

التمثيل

لأن الفيلم يبدو كتحقيق مصور عن حادثة يرتفع بها المخرج إلى مستوى الفعل الجمالى، وأراد له أن يوهم المشاهد أنه إزاء ظاهرة حقيقية، يوحى بها ذلك الإحساس بالإبداع اللحظى، أى لحظة مشاهدة الفيلم، إذ تشعر بأنك إزاء فيلم قيد العمل، فالممثلون يمثلون بإحساس أنهم محل مراقبة من عيون ترصد ما يفعلونه (المشاهد يسمع صوت المخرج).

الممثلون يقومون هنا بدور مزدوج؛ فهم يقومون بدورهم كممثلين يجرى بينهم وبين المخرج، وبينهم وبين زملائهم، حوار حول الفيلم. ومن ناحية أخرى فهم يقومون بدورهم كممثلين لشخصيات الأحداث .

إن الممثل يقوم بالتشخيص لأنه جزء من الفيلم لا الأحداث. أما عندما تتحدث الشخصيات عن الماضى فيكونون الشخصية ، أى ينفصلون عن لعبة المخرج، وهما حالتان شعوريتان مختلفتان، فبينما يستجيب المشاهد فى الحالة الأولى بالمشاركة فى اللعبة، فإنه فى الحالة الثانية يستمتع باندماجه فى الحدث.

يؤدى الممثلون أدوارهم فى الغالب فى الفيلم بتوجيهات من المخرج، مع أنهم يقنعونا فى بعض المشاهد بقيامهم بارتجالات . غير أن سلوكهم كشخصيات كان أكثر من مجرد إنتاج وهم الواقعية، ذلك أنهم كانوا يقومون بالتعبير عن فكرة المخرج عن الشخصية.. والتى هى شخصية نمطية، ويساعد ذلك على اكتساب صفة الرمزية لشخصيات واقعية. والممثلون يقومون بالإيحاء بالعواطف والانفعالات والأفكار لا تجسيدها، أى إنهم يقومون بتمثيل الانفعالات، لا الاندماج فيها .

وهناك تأثير مزدوج على الشاشة، ويتأرجح بين الاندماج والانفصال . اندماج الممثل فى الشخصية وانفصاله عنها، ومن ثم اندماج المشاهد مع الممثل وانفصاله عنه.. أى تأمله وهو يقوم بالتمثيل .

والواقع أن دور الممثل فى تحقيق الوهم أو كسره، هو دور بالغ الأهمية، ولقد استخدم مدكور ثابت أكثر من تكنيك لكسر الإيهام كسرًا نسبيًا فى فيلمه من خلال أداء الممثلين .

فمن ناحية، قسم مدكور ثابت أسلوب الأداء.. بين الممثلين تبعًا لدورهم فى النص السينمائى .

فالشخصيات الساردة إنما هى من خارج الأحداث ، تلك التى تقوم بالتحقيق البوليسى، والسينمائى ، وكذلك الممثلون الذين يقومون بأدوار طاقم الفيلم .

الصحفى راشد:

واضح أن الجسد قام بدور البضاعة .

رجل البوليس:

وهكذا كانت نتيجة أحداث اليوم الأول .

وكذلك الممثل عندما ينفصل عن دوره، أو يقدم نفسه للجمهور: لكن المفروض فى الفيلم أننى القاتل.

هذه الأدوار، كان الممثل يقدم أداءات لا تحقق اندماجًا مع المشهد أو الممثل أو الشخصية . فأداءاته كانت خارجية، وباردة، وذات طابع تعليقى ، وتبدو متسمة بالارتجال، ولكنه ليس كارتجال جودار، ولكن الممثل يتبع إيقاعه الطبيعى .

أما الأدوار للشخصيات المتورطة فى الحادث.. فكانت أداءاتها تشوبها نزعة انفعالية وعاطفية تساعد على الإيهام، ولكن المخرج يقوم بتقليل هذا الإيهام عن طريق لغة الحوار المكثفة وذات الطابع الغنائى أحيانًا (لاحظ أداء الأم والأب الريفيين) .

وكذلك فهو يقوم بكسر حدة هذا الإيهام بالقطع المونتاجى خلال الحوار بالانتقال إلى الماضى، أو بإدخال حوار آخر، أو بإدخال لقطات محشورة ذات طابع رمزى، حتى يفقد الحوار تدفقه، ولا يؤهل المشاهد لحالة اندماج كامل فى المشهد . .

ومن ناحية أخرى، فقد استعان مدكور ثابت بنوعين من الممثلين : نوع محترف ومعروف سلفًا للمشاهدين، مثل محمود ياسين، وشهيرة، ومحمود المليجى ، وفتحية لاشين، ونوع آخر يبدو غير محترف أو غير معروف للمشاهد، لذلك قام مدكور ثابت بتبريد أداء الممثل المحترف والمعروف .. فى حين أدى الممثلون غير المعروفين بأداء شبه ساخن وانفعالى.

الزمنية فى الفيلم

الزمنية فى الفيلم تقوم على التداخل والتقاطع ، بحيث نفقد آلية الزمن الواقعى لنتحرك فى زمنية جديدة تتخطى كرنولوجية الزمن .. ليكون زمناً متحركاً ، له نسقه الذاتى ، يتوقف فيه الزمن بتحركه حول نفسه، فهو لا يتقدم نحو هدف؛ بل يتحرك بثقل قدرى.. كما أنه ليس إطارًا للمحكى، ولا يسهم فى خلق الحكاية؛ بل هو مجرد اختيار متقطع من مجموعة أزمنة.

حركة الزمن فى الفيلم دائرية، من الحاضر إلى الماضى ، ومن الماضى إلى الحاضر، فهى ليست تدفقات ، ولا تمثل فلاشات باك ، أو تداعيات ، إنما هى دوائر مستمرة من الحاضر إلى الماضى ثم العودة إلى الحاضر ، وإذا كان الحاضر يمثل مركز الثقل فى الفيلم إلا أنه يتحرك بتأثير الماضى ، والأحداث تستمد قوتها المأساوية من الذاكرة .

إن البنية التكرارية للسرد لكل حكاية باعتبارها تنطلق من نقطة مركزية زمنية (هى زمن حادث القتل)، وترجع بها إلى الماضى لتعود مرة أخرى إلى النقطة المركزية لتنطلق منها حكاية أخرى، تستخدم الآلية نفسها. هذه الوحدات التكرارية يمكن التنبؤ بها، وتشير إلى مغزى التكرار وهدفه، وليس للحكاية الثانية أو الثالثة أو الرابعة سوى مظهر مختلف لكل حكاية .. أى مستوى آخر للحكاية ذاتها، هذا التكرار والالتفاف إلى الخلف ، يتناهى بالمسار الزمنى الخطى ويجعله لا زمانيا، فالمخرج يتلاعب بالترتيب الزمنى، ويجعل نهاية الأحداث بداية للفيلم، وبدايتها نهاية له، ليخلق الزمن الخاص بالفيلم، فزمن الشخصية المركزية (الغائبة) قد توقف ، وبدلاً من السير قدمًا من بدايته، نجد السرد يتحرك مكوكيا إلى الخلف وإلى الأمام ، يعيد الشخوص إلى زمن وحالة يسبقان مفتتح الفيلم إلى بداية سابقة على الحدث . وفى كل مرة يتوقف السرد لحظة مستقرة، ويتوقف فيها الزمن .

الإيقاع

إن تقاطع البنية الخطية للحكى السردى بمناطق سردية أخرى يشكل خصائص إيقاعية، ويمكن القول إن لدينا أربع حركات أساسية فى الفيلم يتنظم من خلالها سياق الفيلم وإيقاعه:

١- حركة طويلة بنائية تنتمى إلى حاضر الفعل، والتى تشكل إطار الحكاية.

٢- مجموعة من الحركات الإيقاعية تنتمى إلى الماضى.

٣- حركة ثالثة هى حركة الفعل الإبداعى ذاته، والتى تؤطرها تقنية السينما داخل السينما، والتى تفصل بين الماضى والحاضر.

والحركتان الأولى والثانية تخترقان كل منهما الأخرى، فالحاضر يخترق الماضى والماضى يخترق الحاضر، ومن خلال تبادل الاختراقات تتشكل وحدة إيقاعية.

٤- حركة الفعل الإدراكى للمشاهد خلال محاولته لملمة هذه الأنقاض والإمكانية المتاحة له للإضافات التى يضفيها أو يضيفها على النص .

وإيقاع هذه الحركة متغير.. لأنه يأتى من خارج النص، ويختلف من مشاهد إلى آخر، حيث تتفاوت ثقافة المتلقى، ومرجعيته، وقدرته على التفاعل مع الشكل المطروح .

* * * * *

الفضاء (المكان- الحيز - المساحة)

المكان فى الفيلم غير محكم، فهو يوحى بالامتداد ، وهو أيضا مرن، فهو لا يحوى موضوعات ولا يقدم معلومات ، وإنما يبدى قابلية لاحتواء أية موضوعات وأية معلومات محتملة ، فالمكان هنا ليس أصليًا.. إنما هو مجرد مساحة، أى مشروع قابل للتكوين . إنه مكان يسمح بوجود مسافة بين الشخصيات، ولكنه لا يؤسس علاقة بينها، وهذا يجعله قابلا للترميز، يتجاوز واقعيته بوصفه **موضعًا** وجيزًا .

لا يوجد مكان حميم فى الفيلم، فهو مجرد مساحات تحتوى على **ما هو غائب** أكثر مما تحتوى على ما هو حاضر، ولهذا فهو مكان متوتر كأنما **يحتوى على سر** علينا أن نكشفه .

المكان مرتبط بالفيلم ، أكثر مما هو مرتبطٍ بالأحداث - **إنه مساحة لنفى** الفراغ ، وتأكيده فى الوقت نفسه، فهو يعد قابلاً للتشكل والتحول، **ومع ذلك فهو** نفسه ليس بشكل، فمدكور ثابت يختزل الأمكنة .

- فهو يختزل القرية إلى مجرد " جبَّانة " (مدافن) .

- ويختزل القاهرة (المدينة) إلى شارع مزدحم ملىء بالإعلانات (الزحام مؤهل للضياع، والمتاهة التى تؤكدها حركة كاميرا مضطربة) .

- ويختزل بيت الموظف إلى مجرد مطبخ، فلا أهمية لبقية البيت، فالأحداث فى المطبخ.. وهو مكان الخادمة .

- ويختزل قسم الشرطة إلى جدران باردة وباب واحد .. أى حجرة .

- ويختزل بيت الدعارة إلى مجرد حانة (جزء من حانة) .

- ويختزل مصنع الحاج محمود إلى مجموعة من أجزاء الآلات تتحرك منفصلة عن نسق المصنع .

- ويختزل فيلا حسونة المغربى إلى حديقة.. هى فى واقع الأمر فناء الفيلا، فلا توجد أشجار ولا زرع ، ولكن غابة من البشر تجعلها كالسوق، كل ما فيها من إكسسوارات مصنوع.. وقابل للاستبدال .

هذه الاختزالات تعنى بنية العلاقات التشييئية، وهى فى الوقت نفسه تعلن عن هشاشتها ، وكأنها ديكورات سوف تُهدَم فى نهاية التصوير .

المكان عند مدكور ثابت متحرر من مكانيته، فليس له هيكل داخلى. هذا النوع من الأماكن يبدو كأماكن ضدية ملائمة للإحساس بالغربة ، وبالخطر، والضياع، وفقدان الأمان، والتوجس. إنها تشكل إشارات دالة إلى ملامح المدينة المتاهة فى مقابل الغربة المقتولة.

السرد البصرى- التكوين المرئى

كما سبقت الإشارة فإن السرد الروائى هو أحد عناصر السرد الفيملى.. إذ لا يمكننا الحديث عن موضوع فيلم ما بمعزل عن الوسيط السمعى- البصرى ، وأساليب القطع والتنظيم، وكما يقول بارت فإن أثر الواقع لا تفك شفرته فى العمل التخييلى إلا بعلاقته بباقى أجزاء الخطاب.. وهذا المعنى يؤكده لوتمان عندما يقول "إن مقدرة النص الأيقونى على التحول إلى نص سردى مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية" .

والملاحظ أن القارئ للنص والسيناريو " حكاية الأصل والصورة " يلاحظ أنه كتب برؤية إخراجية ..

إن مدكور ثابت يلفت نظرنا منذ الوهلة الأولى إلى آلية البناء فى السياق السردى لتصبح هذه الآلية نفسها عنصرا من عناصر اجتذاب العين والأذن إلى النص الفيلمى ذاته لتدمجه فى طريقة التأليف، ولكن بالدرجة التى لا تبعده عن خارجه، ويصبح الفيلم تخييلا بصريا يدمج الدال مع المدلول، ويصبح الدال "مدلولا " على ذاته .

وتعتبر الصورة هى المادة الأولية فى الفيلم السينمائى ، مع أنها نتاج تقنى لآلة قادرة على إنتاج الواقع الذى تشتغل عليه بدقة ، وفى حال كون الصورة سينمائية لواقع ما، فإنها تبقى غير واقعية؛ لأن واقعها كصورة يختلف عن صورة الواقع ، فالصورة هى فى النهاية إدراك ذاتى للعالم، الذى هو التلاعب بالواقع .. الصورة السينمائية إذن ليست هى الواقع؛ ولكنها الجسر الذى يمتد بيننا وبين الواقع.

من هذه الخاصية السينمائية يحقق مدكور ثابت فيلمه، وسوف نلاحظ على الفور كيف يتماهى الواقع واللاواقع فى الصورة كما أرادها مدكور ثابت، ومن ثم كيف تحقق هذه الصيغة للمشاهد مزايا تواصلية وبلاغية، وكيف تتحقق ديمقراطية التواصل. مع وجود سلطة المرئى - المعرفى، كيف تتم تجربة الطاقة التأثيرية للصورة على ربط صلة وجدانية وعاطفية مع المشاهد دون تجربة فاعليتها الإبداعية، أى كيف يكون الواقع ذاته مرتعًا للتخيل؟

ما يفعله مدكور ثابت هو درجة معينة من تجريد الواقع بقصد التقليل من التشخيص الذى تبديه الصورة على ألا تفقد فى أية لحظة صفتها الانفعالية العائدة إلى واقعيتها المباشرة .

السؤال الأكثر أهمية الآن هو كيف تحقق الصورة وظيفتها السردية ، فى الوقت نفسه الذى تدمر فيه ما يسمى بالوحدة العضوية للنص فى إطار هذا التصور الذى يعتمد نظرة تفكيكية إلى العالم والفن ؟

فى الفيلم يُتَلاعَب بالصورة بتحقيق انزياح نسبى لها، بمعنى مفارقتها النسبية بها ومباشرتها باختراقها بمعنى تأويلى ، وتبقى مع ذلك حظيرة الواقع أن الصورة بكل حسيتها تتحول إلى رمز ، فى الوقت نفسه الذى تتمتع فيه بامتياز جمالى .

ولنعط مثالا بذلك المشهد الذى ندخل فيه بسكين لنمزق كادر الصورة، والذى يحوى فتًى وفتاة يتعانقان على أريكة، فى حين يحتل مدق الصوت موسيقى

كورساكوف .. وكذلك يمكن الإشارة إلى المشهد الذى يرقص فيه مجموعه من الشباب فى فناء أكاديمية الفنون .. وعندما تتراجع الكاميرا فى حركة زووم أوت نجد كف يد مصلوبة .. فى حين يدقها أحدهم بمسمار.

إن اختراق الصورة بعنصر خارج عن مكوناتها .. أى خارج عن نطاق المجال الذى تصوره مباشرة، وإذا كان هذا العنصر يبدو خارجا، إلا أنه يبدو كإظهار لجزء مختص فيها .. أى إظهار اللامرئى وجعله مرئيا.. فهو يحدث فى الصورة فجوة تكشف عن محتواها. هذا المركب يبيد تكوين الصورة / الواقع ، ويحقق انزياح للصورة، وعن طريق هذا الانزياح تكتشَف أو يُعاد اكتشاف الصورة / العالم من جديد، ويُعاد بناؤها أى خلخلتها .. إن هذا يوفر طريقتين لإدراك الواقع، أى حالتين مختلفتين، فهى مسكونة بالواقع مع ناحية ، ومتعالية ومفارقة له من ناحية أخرى .

أعتقد أن هذا ما يشير إله رولان بارت بفكرة الناتئ.. فالناتئ يعلو على السطح دون أن يفارقه بالضرورة .

إن التلاعب فى الصورة بالتدخل بعنصر خارج منطقها.. يفقدها نصاعتها كصورة.. الصورة تفقد براءتها بالمجاز الذى يقوم بإحداث نقلة صياغية توفر للصورة طاقة تعبيرية تعيد بها تشكيل عاملها ، بل خصائصها كصورة، وهنا سوف نلمح كيف استفاد مدكور ثابت من تدخل السرياليين وتلاعبهم بالواقع وصورته .

والمخرج هنا يمنح ما هو خارج الإطار أهمية كبيرة ، إذ هو يتجنب أن يصبح ما هو داخل الإطار منظومة مغلقة.. وهو يؤكد ذلك بصريا؛ أن ما هو داخل الإطار ليس إلا جزءا من مجموعة أكبر منه، وما نراه داخل الكادر يحيلنا إلى مجموع لا نراه مع إمكانية أن يكون مرئيا .

حركة الكاميرا

من الملاحظ أن مدكور يستخدم حركة الكاميرا باقتصاد ، فهى لا تتحرك إلا فى أضيق نطاق حين تبحث عن شئ ثم تتوقف عنده.. يحل المونتاج وحركة الممثلين داخل الكادر مكان حركة الكاميرا لخلق حركة داخلية، فى حين يتم استخدام عمق المجال إلى الحد الذى يضفى على بعض المشاهد صبغة مسرحية، ويسهم فى هذا الإحساس بالمسرحة محادثة الممثلين للمتفرج، حيث يتوالى الممثلون بالحديث إلى الجمهور، وتحركهم من الخلف إلى مقدمة الكادر، وعندما

تتحرك الكاميرا بشكل رائع فى مشهد الحفل التنكرى، ويتحرك الممثلون عكس اتجاه الحركة... تبدو الكاميرا كأنها ثابتة، وتصارع حركة مضادة.

احجام اللقطات

لا تتحدد أحجام اللقطات فى فيلم حكاية الأصل والصورة بارتباطها بالشخصيات، أو لإبراز ملامحها، أو لمنحها طابعًا انفعاليًا، بقدر ما تلعب دورا سرديا أو تشكيليا أو رمزيا، لذلك يغلب على الفيلم اللقطات العامة والمتوسطة. ومن الملاحظ أنه لا توجد أمورسات (أو اللقطة واللقطة المعاكسة)، ما يسمى فى أدبيات السينما بالحقل والحقل المعاكس، والذى يحتفظ لكل وجه بعلاقته مع الوجه الآخر... إذ إنه لا يوجد اتصال بين شخصيات الفيلم .

تصميم الكادر

يبدو تصميم الكادر عند مدكور ثابت عضويا فيزيائيا أكثر منه هندسيا، فليس هناك مناطق ولا ، سطوح ولا أبعاد .. وإنما تتداخل معظمها عبر مساحات النور والظل ، ويلاحظ انه يُدْخِل أحيانا تأثيرات بصرية تزيغ النظر وتضع تبديلات لا واقعية على المشهد .

الإضاءة

إن مساحة الإظلام التى تسيطر على معظم المكونات البصرية على الشاشة تضمن حالة من الحصار الخانق، حيث تتكامل القيم الدلالية والرؤية .. وكأن مدكور ثابت يريد أن يخترق هذا الإظلام بنبضات ضوئية، حيث يرتبط الكلام بكتلة المادة وكثافتها ، وحيث يبدو الضوء نفسه غير عادى .

تستخدم الإضاءة – خاصة المتدرجة – وسيلة إلى توسيع الخطوط والمساحات، وتضفى على مكونات الكادر غموضا وميوعة، وتبدو الأشكال كأنها على وشك الاندماج فى جو مائع، أو على وشك الإفلات من التحديدات، وتقع فى المساحة التى تبدو فيها كأنها على وشك الابتلاع فى الظلام، أو أنها على وشك الخروج من الظلام. تخلع الإضاءة على الأجسام حياة عضوية تفقدها فرديتها، وتجعل المكان نفسه شيئا سائلا ولا نهائيا ، ولا تجذب العين تجاه شىء محدد .

ليس هناك معارضات ضوئية مثلما تفعل التعبيرية، ولكن هناك اللا تميز، حيث اللايقين واللاتحدد .

يبدو الإعتام هو السائد.. ويلعب الضوء بالإضافة إلى وظيفته الإشارية دور إظهار الأشياء الضرورية وإخفائها .. فالأشياء تظهر من رحم القيمة ونشعر نحن أن هناك شيئًا ما يخنق الضوء .. إن هذا الأسلوب بالإضافة إلى أنه يتيح إمكانية التجريد، فإنه يلعب دورًا دلاليًا..

إنها صورة جودارية - نسبة إلى جوادر - حيث يبدو الكادر كتيمة لا تخبر بشىء ، ضبابية ومتبلدة بالتشبع حينا، أو مقتصرة على المجموع الخاوى إلا من الشاشة البيضاء أو السوداء حينا آخر . إن التصوير الفيزيائى أو الدينامى للكادر ينتج مجاميع ضبابية لا تعود إلى مناطق أو سطوح؛ وإنما إلى التركيزات الفيزيائية. وعلى نحو آخر، يتشكل الكادر ضوئيا عبر سائر تموجات الظل والنور فى مزيج ، وعبر درجات هذا المزيج تتمايز الأجزاء، ثم تختلط فى تحول متواصل لقيمة الأشياء لتصبح الجوهر التعبيرى.

المونتاج

لأن الفيلم يتعمد تدمير التكتيك يكون المونتاج هو أساس الفيلم الإبداعى الذى يسعى إلى بنيات متحركة قابلة للتعديل المستمر.. وقابلة للاستبدال ماديا ودلاليا. لا تؤدى علاقة اللقطات بعضها ببعض إلى مهمة سردية بقدر ما تؤدى إلى وظيفة ترميزية واتصالية ، بسبب غياب علاقة خطية مسترسلة بين اللقطات، بل إن اللقطات أحيانا ما تقوم - مونتاجيا - بقطع هذه الخطية وتدميرها .. بهدف كسر الإيهامية .

يستخدم الفيلم تقنية الكولاج فى بنائه المونتاجى .. حيث يعنى الكولاج كما يقول - ماكس أرنست- لقاء وقائع بعيده على سطح غريب عن كل منهما .. وهذا يعنى أن جمالية التشظى تلعب دورها فى البناء المونتاجى لفيلم حكاية الأصل والصورة، وهناك مجموعة من المبررات التى تجعل هذه الصيغة قاعدة لهذا البناء.

أ- طبيعة الحكاية نفسها ، وتعدد الرواة، فالخطابات تمثل بؤرًا مختلفة للواقع نفسه، بل لا تكمل بعضها بعضًا. ولأنها تأتى من منظورات مختلفة للواقع نفسه،

فإنها تتقاطع وتفتت النظر ، مما يجعل البناء المونتاجى يقترب من التصوير التنقيطى - أحد أساليب المدرسة الانطباعية فى الرسم - خاصة أن السرد الروائى يعتمد على الذكريات المتقطعة ، والقفزات المتتالية ، والمعلومات المتناقضة، فالخطابات السردية تبدو متشظية، ومن أسباب التشظى أنها تأتى كانطباعات عشوائية عائدة إلى لحظة وعى ، والحكايات نفسها تأتى مضطربة.

ب- وجهة نظر المخرج فى الكسر النسبى للإيهام من خلال إلغاء أسلوب الأحداث المتسلسلة والمتفاعلة هدفًا لإيجاد حالة سردية تعتمد على التشابك بين مركبي الإيهامى والاإيهامى، حيث يتحرر الفيلم من سلطة الواقعى الخالص ليصل إلى مرحلة التجريد والرمز ، فى حين يصل أحيانا فى واقعيته إلى مستوى الوثيقة. إن هذا النوع من البنى السردية تلغى أفق التوقعات، وتمنح المتلقى إدراكًا يمكن الاعتماد عليه فى إعادة تشكيل أحداث الشاشة ، وتصب فى العلاقات المقترحة من النص ومؤلفه. إن مدكور ثابت يسعى من خلال هذه التشظيات ، وهذا الشتات إلى رأب الصدع.

وهكذا فإن المشاهد يتابع أحداثًا قادرة على إثارة أفكار انطلاقا من قائمة من العناصر التى تعطى له بمثابة مفاتيح ، وعلى كل مشاهد أن يطور من عنده استمرارية الموضوع ، كما يهدف الفيلم إلى الاحتفاظ بالحالة الذهنية للمشاهد فى حالة يقظة .. ولكن هذه الحالة الذهنية بالذات هى التى تؤهله لدرجة ما من الانفعال الإيجابى لا التماهى التام ، وهكذا يمكن للمونتاج التأثير فى الذهنية، واستثارة ردود أفعال تحقق سلسلة من الانفعالات؛ وذلك أن العلاقة المقترحة للفيلم بالواقع تحيل إلى واقع يعرفه المشاهد جيدًا، إنه هنا ينفعل بما يفهمه .

ويلجأ مدكور ثابت أحيانًا لترقيق هذا التأثير إلى الفوتومونتاج لتركيب مجموعة من الصور مختلفة فى صيغتها التواصلية، وكمثال الفوتومونتاج المركب المتوازى بين حوار الصحفى راشد والصحفية أمام الجثة فى صحراء الهرم وبين لقائهما العاطفى والجسدى فى مكان آخر .. والذى ينتهى باللقطة الخطابية التى يقول فيها راشد "تعرفين معنى الحب .. تعرفين معنى الجسد .. أوَ تعرفين معنى البطولة؟". إن إعادة تركيب اللقطات فوتومونتاجيًا، وإعادة تشكيلها فى تركيبة بصرية، لا تستقى تناغمها من التماثل الواقعى، ولكن من إيقاع التنوع وقيمتها

البصرية القائمة على وحدة الإسناد ، وذلك بإعادة إنتاج المرئى داخل تشكيلة منفردة، وهكذا يصبح الفضاء الواقعى الذى أنتجته آلية التصوير الميكانيكية مندمجًا فى التشكيل التخيلى السينمائى .. وهذا ما أراده مدكور ثابت فى بحثه النظرى عن ارتجالية التصوير والتصميم فى المونتاج.

جـ- ليس هناك فى الفيلم معطى ثابت أو نهائى، أو مطلق ، كما يمكن أن يقود إليه السياق السردى التقليدى. فكل شيء هنا قابل لإعادة الإنتاج ، فالنص يعدل مساراته فى كل لحظة يقترب فيها من يقين ما، وكل مرة يدخل فيها الحدث الرئيسى فى علاقته مع غيره من الأحداث .. يحقق المونتاج ذلك بسلسلة عمليات من الهدم والبناء .

د- تقنية السينما داخل السينما .

فالنص يتشكل أمامنا، وعلينا أن نشارك فى تشكيله. ولأنه نص بلا سلطة إذعان، ويعتمد على بنية مقترحة، فلكل حق التدخل: الكاتب الأصلى للنص ، والمخرج كاتب السيناريو.. والممثلين .. ثم المتلقى .. تمثل مثل هذه التداخلات تدبيرًا لخطية السرد، وتفتيتا لما يسمى بالوحدة العضوية .. ثم الفراغات، والتى تعتبر جزءًا متممًا للفيلم يقوم به المتلقى.

قراءة دلالية

تحوط : يجب أن نعترف بأن القراءة الدلالية لأى عمل إبداعى رغم أهميتها، هى قراءة جزئية للنص .

فأولا : نحن لا نستهلك الفن فقط من أجل تأويله وفهمه؛ ولكن من أجل الاستمتاع الجمالى والحسى به، وفى هذا المجال يرى بارت فى كتابه "لذة النص"، أن النص عنصر لذة وإنفاق بلا مقابل ، وهذا الحديث عن لذة النص أو متعته ليس جديدًا على أدبيات التلقى، ويؤكد بارت أن لذة أى نص معروفة ومشروحة منذ زمن بعيد، وليس هناك سبب لإنكارها والحجر عليها، حتى لو كانت تفصح عن نفسها فى إطار ما يمكن تسميته بالفكر النجوتى، ويستند بارت إلى بريخت بقوله " إن بريخت أول من منحه الحق النظرى فى اللذة " .

بالطبع لن ننساق وراء مناقشة مفاهيم " بارت " بما يبعدنا عن مجال الفيلم – موضوعنا – ولكننا أردنا أن نؤكد متعة النص، ليس من أجل تأويله وفهمه فقط، بل قد يكون غموض النص والتباساته جزءًا من هذه المتعة .. وقد تعطينا فرصة فهمه متعة فى مستوى آخر .

ثانيًا : عند قراءتنا نص الفيلم لن نستطيع الادعاء بإحاطة كلية بأهدافه، ولا نسعى هنا إلى تقديم تأويل شامل .. فهذا النوع من المحاولات سوف يأتى ضد النص الفيلمى – موضوعنا وأسلوبه من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو ليس بمنهجنا ، إذ إننا لا نعتقد وجود تأويل مطلق، وكل ما نقدمه لا يتجاوز كونه واحدة من القراءات التى تتعدد فيها مسارات التأويل وفق نص مفتوح للقراءة ، فالفيلم توليف لصياغات أسلوبية وتجريدية ، ولا وجود لأية صنعة قادرة على استيعاب سلسلة التأويلات التى تشكل وحدة كلية تنتهى إليها كل الدلالات ، فنحن أمام ما يسميه أمبرتو إيكو " بالمتاهة الهرمية ".

يقول أمبرتو إيكو: لقد خلف لنا التاريخ تصورين مختلفين للتأويل ، فتأويل نص ما حسب التصور الأول يعنى الكشف عن الدلالة التى أرادها المؤلف ، أو على الأقل الكشف عن طابعه الموضوعى، وهو ما يعنى إجلاء جوهره المستقل عبر فعل التأويل ..

أما التصور الثانى فيرد على العكس من ذلك، وهو "أن النصوص تحتمل كل تأويل"..

إن هذا الموقف من النصوص يحكى موقفًا من العالم الخارجى ، فالتأويل هو مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى .

ثالثًا : إن التأويل ليس حكمًا مطلقًا؛ ولكنه رسم لخريطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالتلقى ، وهى فرضيات تسقط انطلاقات من معطيات النص ، وتطمئن إليها الذات المتلقية ، فالتأويل يقع فى المساحة بين القصة والتلقى، وإذا كانت استعادة نص المؤلف هى أحد الشروط الضرورية لتحديد معنى أثر ما ، من وجهة نظر الفيلولوجى ، فإن نصًا لا يمكنه أن يقول لاحقًا ما لم يتمكن من قوله فى الأصل ، وعلى حد قول " نيتشه " فلا وجود لواقعة فى ذاتها، ولكى تتحقق هذه الواقعة لا بد من التدخل المسبق للمعنى .

وإذا كان من الصحيح أن تفسير النص بعيدًا عن قول صاحبه أمر يكاد يكون مستحيلاً ، فإنه يعتمد أيضًا على تفسير المتلقى لهذه القصة ، مما يفتح المجال للاجتهاد فى التفسير والتأويل ، ولن يكون صاحب النص نفسه حجة نهائية على ما قصد إليه، كما يقول عبد القاهر الجرجانى.. إن النص ينجح فى أن يقول ما قد يؤكد المؤلف أنه قصد قوله .

لقد وضع " هانز جورج جادامر " فى كتابه "المنهج والحقيقة" (١٩٦٠) المشكلات التقليدية للتأويل، مثل: ما معنى نص ما ؟ وما تتميز به نية المؤلف بالنسبة إلى المعنى؟ وتبعًا لجادامر، فإن دلالة نص ما لا تستهلكها بنات أفكار مؤلفه، ذلك بأنه عبر التلقى فإن دلالات جديدة تلحق بالنص، وهى الدلالات التى لم يستوعبها المؤلف، فإن التأويل هو تأويل سيسيو -ثقافى تبعًا لمعايير عالقة بالسياق الذى يحدث فيه التأويل، ولا يمكن معرفة النص وفهمه كما هو فى ذاته..

ويمكن أن نضيف إلى كل ذلك مقولة " دريدا " فى الاختلاف المرجأ، والذى يعنى تعارض العلاقات بحيث تختلف كل واحدة عن الأخرى ، وبحيث تقود كل واحدة إلى الأخرى فى النظام الدلالى ، دون الوقوف النهائى على معنى محدد ، وبهذا يريد " دريدا " أن يقول إن ما هو حاضر فى النص من دوال لا يكفى وحده

للوصول إلى مدلولاته؛ لأن قيمة ما هو غائب من تلك الدلالات ، هو اختلاف يؤدى إليه أن المعانى غير محدودة ولا تعرف الاستقرار والثبات، ومن ثم تبقى مؤجلة ضمن نظام اختلال. إذن يمكن القول إن هناك ثلاثة مستويات للدلالة :

١- مستوى دلالات ما قبل النص (مقدمة المؤلف، والتى يزرعها فى النص، وتحمل إنجازاته، وتشكل أيدولوجيته).

٢- مستوى دلالات النص، وهو ما تكشف عنه البوطيقيا الفيلمية، والتى تفرزها الخصائص العامة للخطاب الفيلمى ، وهى تعبير عن بناء صورى مجرد، والبحث عن هذا النوع يتطلب " أركيولوجيا " خاصة بالخطاب الإبداعى، أى فى العناصر الشكلية التى تكون بنائية النص ، حيث تكون البنية النسق أو النظام الذى يفسر تكوين الشىء، حيث تكون الدلالة / العلامة فى استقلال تام عن أى شىء خارجها.

٣- المستوى الدلالى لما بعد النص ، أى من خلال استهلاكه، حيث النص والمتلقى يلتقيان، أى عمل الدلالة ذاتها ، وهنا يظل المعنى حقل اجتهاد بين المخرج والمشاهد .

وباعتبارى قارئًا لنص فيلمى ، تقتضى الأمانة أن أقول إن تأويلى لنص ما يعتمد بالدرجة الأولى على الطريقة التى أقرأ بها النص ، وألتفت إلى الدلالات التى تتفق مع هذه الطريقة، والتى تطمئننى كمتلق دون أن أنكر المعونة التى يقدمها النص ذاته للحصول على الدلالات المحورية .

منذ البداية يتبدي سعى النص الذى وضع نفسه فى أفق من تعدد الدلالات ، ويصوغ النص أشكالاً متعددة من الالتباسات ، هذا السعى إلى التعدد الدلالى يبدأ من العنوان ذاته .

يحدد عنوان الفيلم قصديه المؤلف ، ويعلن عن منحته الدلالية التى تنطلق منها العناصر كافة المولدة للدلالات ، ويوجِّه العلاقات الدلالية فى دنيامية التوصيل .

حكاية الأصل والصورة

يقترح العنوان أن ثمة حكاية يمكن تلخيصها فى أن فلاحة قامت بالتمرد على وضع قريتها البائس، وغادرتها إلى المدينة بدافع من صورة لديها عن حياة المدينة، حيث ينعم الناس بماء الصنابير، وضوء الكهرباء، والسيارات التى تحل

محل الدواب، لتجد فى النهاية أن هناك فارقًا بين الأصل والصورة.

وتشكل المسافة الفاصلة بين الأصل والصورة.. رحلة الجسد الإنسانى لامرأة، والذى يتم انتهاكه قبل أن يتحول إلى مجرد صورة فى جريدة..

يدور مغزى الحكاية حول أن الفلاحة تم اغتيالها مرتين ، اغتالتها القرية بحياتها الكئيبة والبائسة، واغتالتها المدينة حيث تتمركز دلالات القمع والكبت والقيم المترسبة، والتى تكرس السائد، وتعوق تحرر الإنسان، وتحرمه إمكانات التمتع بالحياة .

على المستوى الدلالى تربط الحكاية / الرحلة بين القرية والمدينة ، وإذا كانت الحكاية تبدأ بالقرية لتنتهى بالمدينة، فإنها تنتهى بقبر فارغ فى القرية ، وجثة فى عراء المدينة ليس لها قبر .

إن الهروب من القرية إلى المدينة هو هروب من موت إلى موت، كأنها تحقق نبوءة تراجيدية ، تهرب فيها من القدر ليكون الهروب نفسه هو رحلة إلى القدر المحتوم ووسيلته. لقد أصبح مشروعها للحياة ، هو مشروعها للموت ، فهى رحلة محكومة بالفشل المسبق بسبب الوضع المؤسسى للقمع المادى والرمزى..

ربما يجد المرء فى إحدى قصائد الشاعرة الإيرانية " فروخ فرخزاد " ما يعبر عن مصير فكيهة ، حيث تقول الشاعرة :

"أنا

لم أكن سوى بالونة خفيفة متشردة

فوق سقوف السماوات الملوثة بالضباب

وعشقى، وميلى، وكراهيتى، وألمى

مضغهما فأر اسمه الموت

فى غربة القبر الليلية

الحق معكم ...

فلا يمكن بعد موتى أن أجرؤ على النظر فى المرآة

وإلى هذا الحد مت

حيث إن أى شىء

لن يثبت الموت ".

إن تراجيديا موت فكيهة تكمن فى الشطر الأخير من هذه القصيدة ، فمن يستطيع أن يثبت أن التى ماتت هى فكيهة ، فهناك جثة ، ولكن ليس هناك ما يثبت أنها جثة فكيهة ، ففكيهة، والتى أعلن والدها موتها منذ زمن ، وأصبح لها قبر لا يزال فارغًا ، لم يثبت الفيلم أنها ميتة ، فهى لن تكون ميتة إلا بعد أن تسكن قبرها .. وكما يقول المثل الشعبى " إكرام الميت دفنه "، ولكن فكيهة لم تحظ حتى بهذا النوع من التكريم !

بيدأ الفيلم بصورة سلبية لوجه القتيلة تتحول تدريجيًا إلى صورة إيجابية ، ويمثل هذا التحول دراما الفيلم .

إن تحول صورة وجه القتيلة من صورة سالبة إلى صورة موجبة هو تحول من الدور السلبى الذى لعبته فى حياتها لتلعب دورًا إيجابيًا فى العمل الإبداعى - على الأقل - أى تخرج من حيز موقعها المفعول به إلى دور الفاعل ، حيث تصبح مركز الفيلم ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا التحول هو حدوث فعل الاستظهار، وهو موضوع الفيلم وشكله .

الصورة المستظهرة ، هى صورة لامرأة جميلة تتهدل على جبينها خصلة من الشعر تخفى جزءًا كبيرًا من الوجه ، ولكنها لا تخفى جماله الذى يومئ بإثارة حسية تؤكدها موسيقى " مشخلعة " .

تتبع هذه اللقطة ، لقطة مركبة يظهر فيها الجزء السفلى لجسدى رجل وامرأة متلاصقين، فى حين تكشف الكاميرا فى شمال الكادر عن صورة للضحية.

اللقطة الثالثة فى هذه الافتتاحية لشاب يرقص على موسيقى " شهرزاد " لكورساكوف فى مكان مفتوح، يخرج من الكادر ليعود بأريكة أو سرير ، تدخل معه فتاة ، يسحب البرافان، ويشرعان فى عناق، وسرعان ما يدخل سكين بشكل مفاجئ ليمزق الصورة " الكادر " .

هذا المقطع الاستهلالى يتكون بنائيًا من المفردات التالية :

- وجه امرأة يشى بإيحاءات جنسية .. فى الوقت نفسه الذى نعرف فيه أنه لوجه جثة.
- سيقان رجل وامرأة يتعانقان .
- شاب يرقص على موسيقى شهرزاد وما تمثله من إحالات شرقية .
- سكين يمزق الكادر الذى يحتضن فيه الفتى الفتاة، وهكذا نكون قد دخلنا فى قلب الموضوع مباشرة .
- فمن الذى اغتال هذا الشبق الملتهب للحياة ؟
- من الذى قتل فرحة الجسد، ومزق تناغم الصورة ؟
- من الذى نصب هذا الفخ ، وزرع هذه الظلال الكثيفة لتحجب الرؤية وتزيغ الصورة ؟
- من الذى " شيأ " الوجه الإنسانى وحوله إلى مجرد صورة مسجونة فى إطار ؟

ذلك ما يمكن أن يجيب عنه أحد مستويات استظهار الصورة.

تبدأ أحداث الفيلم بصورة الضحية تتصدر واجهة جريدة يومية ، يؤطرها خبر عن مقتل مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم .

الخبر مثير للانتباه ، فجثة بدون خبر فى جريدة تصبح مجرد جثة ، ولكن ننظر كيف تمت صياغة الخبر:

" مقتل مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم ".

إن كلمة مليونيرة وحدها تستقطب الانتباه ، فإذا كانت هذه المليونيرة أجنبية فهناك قصة، تخلق أفق توقعات المشاهد .. المليونيرة الأجنبية ليس لها اسم .. وليس لها وجود إلا جثة وصورة ، وهى أجنبية، أى كاملة الاغتراب .

ولماذا سفح الهرم ؟

سفح الهرم مكان عرف عنه أنه ساحة لممارسة الحب المسروق، حيث يتسلل العشاق خاصة فى الليل ، وهو مكان مناسب للقتل أيضًا، فكثير من حوادث القتل تتم عبر استدراج الضحية إلى صحراء الهرم ، باعتبارها أقرب مكان تصل إليه الطرق البعيدة .

والهرم دلاليًا، بالإضافة إلى أنه نفسه قبر ودال على الموت، فهو كذلك سر وحامل للألغاز .. وهكذا تصبح صحراء الهرم نموذجًا لتناقض الدال المكانى الذى يجمع بين الحب والموت .. ثم التاريخ العظيم ، وهذا ما سوف نشير إليه عند استظهار المستوى الثانى من الصورة .

هل يمكننا قراءة هذا الخبر فى إطار المشهد الافتتاحى الشهرزادى الذى قدمه مدكور ثابت لفتى يرقص ويعانق فتاة على موسيقى كوراسكوف قبل أن تدخل يد بالسكين لتمزق الصورة " الكادر " ؟!

سيكون لدينا - إذن - أحد المسارات الدلالية للفيلم.

إن التيمة الأساسية والمحورية فى ليالى شهرزاد، هى المرأة ، وهى التيمة المشكلة لمكونات السرد، خاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين المرأة والرجل والسلطة .. فى الليالى تتنوع دائرة التباين الاجتماعى الذى يضم الرجال والنساء، حيث يطغى الجنس على العلاقات الإنسانية ، وحيث تبدو الظاهرة الجنسية ظاهرة مطلقة الحضور فى المجتمعات الشرقية ، وحيث المرأة مجرد سلعة أو آلة لإطفاء نزوات الرجل ، وحيث تتحد طبيعة العلاقات الجسدية باختلاف موقعها الطبقى فى مجتمع طبقى بكل علاقاته وقيمه وثقافته ، حيث تكرس الثقافة والاقتصاد والسياسة لغرض علاقات استلابية بين حاكم ومحكوم ، بين امرأة ورجل .

إن، وضع المرأة فى مجتمع شرقى وفى محيط ذكورى متخلف، حيث يقف الرجل كنقطة ارتكاز أساسية فى بلورة القيم ونشرها، وتكون المرأة ضحية عندما تتحول ضد هذه المؤسسة وانضباط نظامها ، هو مجال أحد المسارات الدلالية فى الفيلم .

فعلاقة المرأة بالرجل هى فضاء يختزل معظم العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويمكننا النظر إلى حكاية (فكيهة- شلبية- سميرة- درية) فى إطار هذا المسار، فشهرزاد فى الأسطورة، والتى تتربع على عرش السلطة السياسية ، هى اجتماعيًا وثقافيًا مجرد وصيفة أو خادمة مهددة يوميًا بسيف ذكورة شهريار، وما تفعله يوميًا هو تأجيل فعل القتل ، بحالة السرد من جهة، ومن جهة أخرى بجمال جسدها ..

وفكيهة - أيًا كان اسمها - وإن لم تكن لها بلاغة شهرزاد ، فلديها جمال جسدها وذكاؤها .. الذى جعلها تتربع على عرش الثروة.. لتكون مليونيرة - أو

هكذا جعلتها الصحف، كموضوع مثير ، يثير شهية الرجال .. ويزيد مبيعات الجريدة ، وهكذا ستكون سلعة فى حياتها وفى مماتها .. من جسدها فى حياتها .. ومن قصة هذه الحياة فى موتها .

إن الاستلاب لدى شلبية جعلها تحاول السيطرة على سيدها - مخدومها رشاد أفندى - هذه السيطرة هى محاولة للاستعلاء على إحساسها بالدونية ، وهى تلعب الطاولة مع سيدها ، وهو الخاسر طبعًا، فالرجل ضعيف أمام جسد الخادمة الشابة ، هذا الجمال الجسدى ، الذى فقدته زوجته .. وسوف تدخل الزوجة معها فى معركة ، وسوف تلقى بحمالة صدرها فى وجهها بعد أن سحبت الرجل إلى مستواها لينام معها على الأرض لنسمع ضحكتها المنتصرة .. لقد فقد الرجل مركزه .. اخترقت هيبته، وحققت لنفسها التوازن .. يعبر عن هذا التوازن المشهد الذى يفور فيه وعاء اللبن (الرمز التقليدى للشهوة الجنسية) فى الوقت نفسه الذى يحترق فيه طربوشه، وهو غطاء رأس الرجل ورمز هيبته وكرامته ، وفى شريط الصوت نسمع صوت ضحكة شلبية لأنها انتصرت حين هبط سيدها الأفندى إلى مستواها .

لكن مصيرها سوف يكون الشارع، فالرجل مرتبط مع زوجته بمؤسسة من المصالح والعلاقات الطبقية والأخلاقية ، لا يستطيع أن يخرج عن نظامه، ولذلك لابد أن تدفع هى ثمن هذا الاختراق .

ستحاول فى المرة القادمة ، عندما تتعرف إلى صاحب المصنع ، من خلال عملها كعاملة عنده ، أن تتعلم الدرس ، وتنتزع لنفسها وجودًا شرعيًا كزوجة، ولكن الرجل لن يسمح لها إلا أن تكون عشيقة شرعية - وبالحلال - سيكون زواجًا عرفيًا .. ولن يسمح لها بحقوق الزوجة بأن تنجب وتكون أمًا، وسيقتل النطفة .. أى يقتل مستقبلها معه ، إذ لم يمنحها صك وجودها بالإنجاب .

فى المرحلة الأولى عندما تحولت فكيهة الفلاحة إلى شلبية الخادمة فى بيت رشاد أفندى كان جسدها شيئًا فوق البيعة . وعندما تحولت شلبية إلى سميرة زوجة صاحب مصنع النسيج .. أصبح جسدها مجانيًا شرعًا، وأصبحت هى خادمة فوق البيعة ..

وهكذا ستدخل عالم " حسونة المغربى " رجل الأعمال لتصبح هدفًا واضحًا، أى سلعة واضحة .. سلعة يحتكرها حسونة المغربى يستثمرها فى تحقيق

أهدافه، وعندما يطردها حسونة المغربى بعد أن استنفد أهدافه ليستبدل " شغل كايرو بشغل بره " تصبح السلعة متاحة لمن يريد ، وهكذا سوف تدخل عالم الدعارة باسم درية .. التى سوف تبحث عن الشراء مقابل أقصى استغلال للجسد، وأقصى حدود استلابه ، وحيث لا وجود للحب ولا للمشاعر ، لذلك سترفض الشاب الذى تعرف إليها فى بيت الدعارة ، والذى أحبها، وعرض عليها الزواج.. لذلك سوف يقتلها الحب.. سيقتل الجسد باسم الحب ..

فى كل مرة سوف تتم صياغة وظيفة الجسد بما يلائم موقعه من علاقتها بالرجل وفى كل مستويات الأداء التى تلعبها .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن عقدة العار تبدو كإحدى خصائص المجتمع المتخلف ، وهى النتيجة الطبيعية لعقدة النقص والإحساس بالدونية، فالإنسان المسحوق يخجل من ذاته ، وهو فى حالة دفاع دائم ضد افتضاح أمره ، افتضاح عجزه وبؤسه ، والرجل المقهور يسقط العار على المرأة " العورة "، وبسبب هذا " الإسقاط " يربط الإنسان شرفه وكرامته كلية بالأمور الجنسية.

يقول الأب وهو يحملق فى صورة ابنته فى الجريدة :

- إنتى غلطانة من يومك.

وتقول الأم (الأنثى):

بنتنا برضه يا أبو محمد (لاحظ أنه أبو محمد وليس أبا فكيهة) .

الأب:

مش هى اللى فى الصورة .

الأم:

هى فكيهة يا أبو محمد.

الأب:

أنا عارف خلفتى .

الأم:

الكفر كله بيقول إنها هى .

الأب:

الكفر كله عزانى فيها من ثلاث سنين ، كلهم، العمدة والصراف والأبونيه، كل الرجالة مشوا ورا نعشها.

الأم:

كان نعش فاضى

الأب:

ما حدش يعرف إنه كان فاضى .

إن الأب يستشهد بالعمدة والحلاق وجميع الرجال على موت ابنته ، إنه يستشهد بالسلطة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأيديولوجية التى تحدد نظام الكون والعلاقات والأفكار والقيم، وتحدد القوانين، والتى يمكن اعتبارها قيما يمكن الحكم من خلالها على الأشياء والأحداث والسلوكيات. إن ما فعلته فكيهة هو قلب هذا النظام ، وبذلك يأتى موتها عقابا على تمردها .. حتى قبل أن تموت بالفعل .. فموتها يعنى عودة الأشياء إلى نظامها ، فكل نزوح مغاير لهذا النظام هو تهديد لهذا النظام الرمزى الجاثم على الناس ذكورا وإناثا ، وخلخلته تعنى خلخلة العلاقة بين الرجل والمرأة، وتعنى خلخلة العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، هذا النظام هو الذى يلغى وجود المرأة كوجود فاعل، وتمرد المرأة ضد هذا النظام معناه الموت، وانصياع الرجل لهذا التمرد انتقاص من رجولته واستبعاد له من دائرة قيم الذكورة .

لذلك سيطلب الأب من الأم " أن تكفى على الخبر ماجورًا "، مؤكدا لها أن ماحدش يعرف إنه فاضى ، يقصد القبر .

إن الأب لا يريد أن يملأ القبر بجثة وهو فى حاجة إليها ، فالقبر الفارغ يحمل السر، أما الجريدة والصورة فتمثلان إعلانا بالفضيحة لا إعلانا بالموت، ونبش القبر يعنى إيقاظ ما كنا قد دفناه (السر) ، الصورة فى الجريدة تفقد الأب صورته التى يريدها أن تكون لدى الناس كرجل وذكر . إن هناك تهديدًا لهذه الذكورة بنبش القبر بعد أن ظهرت الصورة والجثة .

إن امتلاك الأب جسد المرأة يجعل هذا الامتلاك مؤسسيا ، ومجالا للتسلط

والسلطة، حيث تلعب سيكلوجية القهر دورها من النظام السياسى (المقهور أيضا من الخارج) إلى الأفراد المقهورين الذين يمارسون القهر بعضهم ضد بعض من خلال نظام رمزى ينسج هذه العلاقات بمختلف أبعادها الأخلاقية والاقتصادية والنفسية ، حيث تعمل تحليلاتها من خلال وسائل متعددة .

المستوى الدلالى الثانى من استظهار الصورة

إن اغتيال الضحية لا يمكن النظر إليه كمفردة واقعية ، بل إن أى تعامل نقدى فى هذا الإطار لن يقود فى تحليل تلك المفردة - فى سياق اجتماعى- رغم أهميته ومشروعيته، إلا إلى تحليل جزئى يضعه فى دائرة ضيقة من التأويل، فمن الصعب أن ينظر المرء إلى الفيلم بعيدا عن مستويات الشروط السياسية فى تلك الفترة التى أشار إليها الفيلم بوضوح ، زمن حدوث الفعل والحادث تعبيرا عن مستويات الأيديولوجيات التى حاولت تفسير نهاية الستينيات .

إن معركة التمرد التى سعت فيها فكيهة الفلاحة إلى التحرر من التخلف والفقر أتت كقفزة فى الهواء ليأتى بعدها السقوط المروع ، إذ لم يكن فى إمكانات فكيهة أن تتجاوز الآلية المحركة للمجتمع الذى تنتمى إليه، والذى لا يتناسب مع قدر الشجاعة ، أو لنقل حجم المأزق الذى هى فيه، ودفعها بهذه القفزة الهوائية .

إن كل مؤشرات النص تشير إلى تحول فكيهة إلى شخصية رمزية، وأن ما حدث لها هو ما حدث للوطن فى هذه الفترة .

إن المفجر الذى يطلق هذا الطرح هو قول الأب فى نهاية الفيلم محدثًا صورة ابنته: " صورتك المقتولة يا ابنتى هى صورة بلدنا كلها ".

هذه الدلالة المباشرة يتخلق حولها فضاء دلالى متعدد الأبعاد، ويجعل المعنى مركزيًا، ويلقى ضوءا على فهم أبعاد الدلالات المبعثرة .

بنائية النص كمصدر للتأويل

إن حرص الفيلم على زرع دلالاته لا يؤدى بالضرورة إلى كونه حاملا للأفكار بعيدا عن نظام النص نفسه، وذلك أنه يستلزم لفهم النص ، البحث والتعامل مع

كل الاستراتيجيات النصية التى استخدمها المخرج، والمكونات المرجعية التى يتعامل معها حتى يمكن تفسير النص فى إطار حركته الفاعلة ، خلال عملية بنائه. وكما رأينا فإن آليات التعبير تنتج من حسية مفرطة، سواء فى التعامل مع الواقع أو صورته بانفتاح النص على مرجعيته الواقعية بأنساقها المختلفة فى الوقت نفسه الذى يضع فيه المخرج علامات تأويلية لهذه المرجعية بطرائق عديدة، وبث علامات كاشفة لها صلة بهذه المرجعية ، غير أن عناصره الدلالية تكون مقترحة من قبل مجموعة من الأسئلة التى يطرحها الفيلم وتكونه بالأدوات القارئة له ، والتى تبحث عن تمظهرات للمعنى، تختفى فى ثنايا العناصر الشكلية للبناء، وتقترح فى الوقت نفسه صيغة معينة من صيغ التلقى .

سنحاول هنا استظهار بعض الدلالات المقترحة من خلال تعاملنا مع عنصرين مهمين هما:

أ- البناء الشكلى العام.

ب- بناء الصورة.

البناء الشكلى

تتأسس بنائية الفيلم فى إطارها العام على الشكل الدائرى، فالخطابات كلها تدور حول محور ثابت هو صورة الضحية ، والخطابات نفسها تشكل مجموعة من الدوائر المنغلقة على ذاتها ، فهى مجموعة من الدوائر المتلاصقة ، تشكل معًا دائرة جهنمية تتحرك حول نفسها .

تمثل الدائرة هنا انغلاقا قدريًا، إذ تقدم حالة سكوتية لتصبح شفرة نصية بنائية مؤهلة لأن تكون بنية دالة على زمن ميت، تعبر عن حركة اللاحركة فى الزمن الواقف، والذى يصبح مزمنًا، ويجعل من بداية الفيلم نهاية له، ويرد آخره إلى أوله، فالإطار الدائرة يؤكد أن لأحداث الفيلم قدرة فعلية ، أو احتمالية على تكرار ذاتها . فالدائرة تصبح إطارًا شكليًا لأزمنة الواقع التى تدور جميعًا فى رحاها .

يبدأ الفيلم بصورة للضحية ، وينتهى بالصورة نفسها -عود على بدء - فتكون الصورة الأخيرة جوابًا لقرار الأولى كى تكتمل دائرة الأوكتاف - إذا استعرنا لغة الموسيقى .

يلى صورة الضحية ، فى بداية الفيلم، لقطة لمجموعة من الشباب الراقص، وهي تحتل شمال الكادر، أى منطقة الجذب البصرى (وتدور مع الدائرة لينتهى الفيلم بالمجموعة نفسها)، ربما طاقم الفيلم هم الذين يرقصون، فى حين تحتل صورة الضحية يمين الكادر. أما منطقة الجذب البصرى على اليسار فتحتلها صورة الفنان محمود المليجى الذى قام بدور الحاج محمود صاحب مصنع النسيج، والذى نراه الآن يضحك باستمرار وبشكل متصل .

لن يستطيع المرء أن يمنع نفسه من التساؤل .. لماذا ينتهى الفيلم بمحمود المليجى ؟

ولماذا يضحك هذه الضحكة المتصلة ؟ ولماذا ينفرد دون غيره من طاقم الفيلم ومن شخصياته باحتلال مقدمة الكادر؟

– هل يواجه هؤلاء الشبان دائرة العبث التى تحاصرهم بهذه الروح المرحة المتفائلة؟

– هل أحجم المخرج أن ينهى فيلمه بنهاية مأساوية، وأراد لنا أن نسخر حتى من المأساة ؟

– إن عدم ثبات التهمة على أحد لا يعنى أن أحدًا غير مدان ، بقدر ما يعنى أن الكل مدان ..

– ونهاية الفيلم المفتوحة .. تعنى .. أن الملف لا يزال مفتوحًا ..

وهذا يعنى بالأساس أن الحقيقة تتسع خارج الفعل الإبداعى نفسه إلى الواقع، حيث يريد مدكور ثابت أن يمنح المسئولية للجمهور نفسه .

إن الانتقال من النص إلى خارجه فى إطار العلاقة الجدلية بينهما أمر منطقى ما دام النص يتحدث فى أحد مستوياته عن العالم الخارجى، وبطريقة ما، وما دام النص يهدف إلى التأثير فى متلق هو أساسًا خارج النص ، حتى لو كان يشكل بطريقة أو بأخرى جزءًا من العملية الإبداعية ، نحن لا نثق ببراءة النص المطلقة بالدرجة نفسها التى لا نثق بها ببراءة المتلقى.

وما بين البداية والنهاية يتحرك الفيلم والأحداث التى تضمها المساحة بين البداية والنهاية .. والتى تبدو من خارج الأحداث، وتذكرنا بمقدمات الكتب ونهاياتها ..

بداية الفيلم ونهايته تشكلان إطارًا دائريًا تدور فيه الأحداث التى تتفتح على الحاضر، من حيث الحاضر هو نتيجة ومأزق لفعل ماض . فى الوقت نفسه يشكل هذا الفعل الماضى ، مساحة الشاشة وأحداثها ، فهناك حركة دائرية من الحاضر إلى الماضى، ومن الماضى إلى الحاضر، والحركتان تمثلان حركة دورانية التفافية ، فالماضى يخترق الحاضر، والحاضر يخترق الماضى، ومن خلال تلك الاختراقات تتشكل الأسئلة التى تتفتح على احتمالات التأويل .. هذه الحركات الالتفافية تشكل الدلالة البنائية للفيلم، حيث لا يسمح الحاضر بالتوقف الطويل عند الماضى، فى حين لا يسمح الماضى للحاضر بالتقدم خطوة بدون مراجعة ، تلك المراجعة التى أرداها الفيلم وصاحبه ، دون أن يشير الفيلم إلى التقدم خطوة. كأننا نتحرك فى دائرة عبثية .. الدوائر تجتذب الأحداث إلى داخلها ، وتدفع الشخصيات إلى نفق نظامها ، فى حين تتحرك الشخصية الرئيسية (الضحية) من دائرة إلى أخرى ، لتبدأ رحلتها التى تدور فى مجموعة من الدوائر:

الدائرة الأولى: تتحول فيها الفلاحة إلى خادمة .

الدائرة الثانية: تتحول فيها الخادمة إلى زوجة غير رسمية.

الدائرة الثالثة: تتحول الزوجة المطلقة إلى عشيقة .

الدائرة الرابعة: تتحول العشيقة إلى عاهرة .

الدائرة الخامسة: تتحول الفلاحة التى مرت بكل تلك الدوائر من دائرة الوجود إلى دائرة العدم.

إن الشخصية المركزية (الجثة)، أو بمعنى أدق صورة الضحية، تقوم بفعل من أفعال الدوران حول الشخصيات الواحدة تلو الواحدة ، وجعل الحدث الدرامى هاجسًا داخليًا للشخصيات ، فالجثة تبتعد عن قاتليها ، والالتباس حول اسم شخصية الضحية ، وابتعادها عن قبرها ، وطوافها حول الشخصيات المتورطة جعلها أشبه بشخصية أسطورية ، مثل الأرواح التائهة التى لم تستقر قط ..

إن افتتاحية الفيلم بالمشهد الذى يرقص فيه شاب على موسيقى شهرزاد لرمسكى كورساكوف، والتى تستمر خلال معانقته للفتاة قبل أن يدخل سكين يمزق الكادر ، إن هذا المشهد يحيلنا إلى ليالى شهرزاد، والتى تؤكد لنا الشكل

الدائرى، حيث يعتمد النص الموسيقى على المثالية التى شاعت فى المرحلة الرومانتيكية، والتى تناسب بناء السرد فى ألف ليلة وليلة ، حيث تتابع الأجزاء والمقاطع عبر علاقة غير محددة بمفهوم تطور الوحدة الرئيسية ، ولا يشترط فيها بلوغ ذروة ، وتأتى العلاقة هنا من خلال ربط جزء بآخر .

إن فن الدوار الذى يبدو واضحًا فى ألف ليلة وليلة يعتمد على خاصيتى التقطيع ودوران الأجزاء حول وحدة موضوع أساسية تظهر باستمرار، مكونة الشكل الدائرى الذى يستقطب الأجزاء ذات العلاقة بوحدة الموضوع الأساسية التى تتناوب فى الظهور دون ختام محسوس.

إن هذا البناء الدوار الذى يبدو واضحًا فى الفيلم، مستوحيا بناء ألف ليلة وليلة، هو - فى رأيى - الهيكل التجريدى لحركة البناء فى النص السينمائى (حكاية الأصل والصورة)، حيث تبدو حكاية الأصل والصورة هى حكاية دائرية يدور فيها الأصل حول الصورة ، وتدور الصورة حول الأصل ، دون أن تتطابق الدائرتان، فإن الاستمرارية فى الفيلم تتحقق من خلال تعاقب الأجزاء (إبيسود)، ودورانها حول المحور، أى صورة الضحية، وتؤلف صيغة الدوار.

إن تأكيدنا التناص الشكلى بين صيغة حكاية الأصل والصورة ، وصيغة ألف ليلة وليلة ، يتأتى من :

أ- وجود إطار يضم الأطر كلها ، هو صورة الضحية فى الفيلم، وهو حكاية شهرزاد وشهريار فى الليالى .

ب- حكايات تدور حول هذه المحور ..

جـ- هذه الحكايات ذات مصدر واحد، ولكنها متنوعة ومتشذرة .

هذا كله يجعلنا نرى أن تحليل المقاطع هو العملية الأساسية فى التحليل الدرامى، بمعنى البحث عن الوحدات الصغيرة وتحليلها، والتى تمكننا من إعادة تكوين المعنى العام، حيث تتحرك تلك الوحدات عبر محور التوزيع .

ثانيا: الصورة

هذا يمكننا من اعتبار الصورة وحدة بنائية ، هى بؤرة الدلالات، فهى كدلالة ومعنى تأخذ ثلاثة مستويات :

أ- كصورة واقعية ، تشير إلى دلالتها، حيث تتماثل الأصل والصورة ، وهى بهذا التماثل تدل على مرجعيتها كصورة واقعية ، رغم اعترافنا بأنه لا توجد صورة نقية نقاءً مطلقاً، بل هى دائمًا ملوثة بمعنى تأويلى نتيجة تأطيرها للواقع، وتنوع زوايا التصوير ، وحجم مساحة التأطير من الواقع .

ب- هناك مستوى آخر لدلالة الصورة باعتبارها صورة متجاوزة ومفارقة بهذا المعنى التأويلى المباشر، أى الصورة المعبرة نتيجة التلاعب سواء بالواقع المصور أو بالصورة ذاتها .

الدلالة الصريحة فى (أ) يقتصر دورها على معنى محدد .. أما الصورة المعبرة فى (ب) فهى قادرة على تجاوز الدلالة الواقعية ، ولا يمكن استيعابها بشكل مطلق أو محدد، ولكن هذا لا يعنى انفصالاً بين النمطين، بل هما متداخلان فى الاستخدام الإبداعى - كما سنرى - وهما بهذا الشكل يشكلان مستويين من الدلالة .

جـ- يخطو بناء النص نظريًا بمجموعة من الدوال ، عبر مساحة التحام العناصر البصرية المتباعدة ، والتى تدخل فى علاقات جديدة تنتج من خلال علاقة الصور بعضها ببعض، وهذه الدوال تحتاج إلى جهد من المشاهد / الناقد فى الكشف عن هذه العلاقات .

ومع أننا لسنا من هواة البحث أركيولوجيًا فى مكونات النص الدلالية ، بما يجرد الفيلم من واقعه الحى المباشر، وما قد يقود إليه ذلك من ميكانيكية تبعدنا عن تمثيل الفيلم ذاتيا .. فإننا نطمح هنا إلى محاولة فهم طريقة عمل الدلالة فى الفيلم، وما تقوم به من علاقات تبادلية مع المرجعية ، بما يساعدنا على فهم عناصر الفيلم المحركة للخطاب الكلى للنص الفيلمى .

ولنحاول الآن أن نضرب بعض الأمثلة للمستويات الثلاثة التى ذكرناها :

أ- الصورة الواقعية التى تشير إلى دلالتها المرجعية

١- يمكننا بداية أن نشير إلى اللقطة الأولى فى أحداث الفيلم.. لإحدى الصحف اليومية والتى تتصدرها صورة الضحية ، وتحت عنوان " مقتل مليونيرة أجنبية " ، فى حين تلتقط عينا المشاهد فى الكادر نفسه ما نشرته الصحيفة عن

تسلل قواتنا إلى سيناء، حيث يبدو من الصعب على أى مشاهد الإفلات من الرغبة فى البحث عن علاقة مكونات الصورة وإيحاءاتها المباشرة للدلالة ، أى الربط بين الجريمة الغامضة، ومناخ هزيمة يونيو، وتزامن أحداث الواقعتين ، القضية الكبرى، والقضية الصغرى ، على الأقل من زاوية الإحالة إلى تاريخ الجريمة وزمنها، هذه الدلالة المباشرة، والتى توجدها هذه العلاقة، تستحضر السياقات الغائبة خارج الفيلم ، والتى يعرفها المشاهد ، وتحيله إلى واقع النص ، حيث تنتقل بؤرة التفسير من النص إلى خارجه، وبالعكس .

٢- بهذا المستوى المباشر نفسه لدلالة الصورة يمكننا أن نقرأ اللقطة التى تضم تمثال رأس سعد زغلول ، وما يمثله فى التاريخ الوطنى المصرى ، ودخول وجه الصحفى راشد الكادر ، مع صورة طائرة يفترض أنها تمثل صوت العدو.

٣- المشهد شبه المسرحى الذى تجتمع فيه الطفلة (ابنه رشاد أفندى) والصحفى راشد، والصحفية ماجدة ، ورجل البوليس ، يتحدثون عن الضحية، فى حين تبدو خلفية الكادر كأجزاء من معبد فرعونى .. فى الوقت نفسه يلاصق كادر الطفلة تمثال الفلاحة لمختار عندما تقول: "أول ما اشتغلت عندنا كانت غلبانة.. وحلوة.. حلوة قوى "، وهذا المشهد اللقطة يعبر عن ازدواجية الدلالة .. فبينما يشير تمثال الفلاحة لمختار إلى تعميم النموذج الذى تمثله الفلاحة الضحية، يؤكد الديكور بعدًا آخر أكثر تعميقًا .. أى تتسع دلالة قضية المرأة المقهورة لتصبح قضية الوطن .

٣- هناك اللقطة التى تقف فيها الخادمة زينب على سلم داخل مطبخ شقة رشاد أفندى ، وخلال حوار زوجته معها تجعلها - أى الخادمة - فى مركز السيطرة شكليًا.. ولكنها فى الحقيقة تتحرك بالسلم بدلاً من أن تتحرك بساقيها..

٤- وهناك لقطة دالة فى المشهد نفسه لزوجة رشاد أفندى وهى تعطى الخادمة زينب الجريدة التى نشر بها خبر مقتل شلبية .. لتمسح بها الزجاج .

٥- لقطة ساعة الحائط فى بيت الحاج محمود.. وخلال مشهد الاتفاق مع الداية حول إجهاض سميرة ، حيث تدق الساعة دقات كئيبة، وكأنها تعلن اقتراب النهاية.. والساعة تمثل النظام الدقيق الذى يبدو من الصعب الإفلات منه.. وما يمثله النظام المؤسسى الاجتماعى الذى تتحرك فيه شخصية الحاج محمود .

٦- اللقطة التى يسير فيها رشاد أفندى فى الشارع وفيها نلمح "أفيشات" أربعة أفلام فى "بروجرام" واحد .. دراكولا - من القاتل - أنا القاتل - الحب القاتل...

٧-اللقطة داخل مصنع النسيج ، والتى يناقش فيها الحاج محمود صديقه إسماعيل حول إجهاض سميرة ، وموقفه المتردد وسط غابة من بكرات النسيج المتشابكة. واللقطة من أعلى تؤكد المأزق الذى يعيشه الحاج محمود، وعدم قدرته على الإفلات من خيوط النسيج الاجتماعى .

٨- مشهد حسونة المغربى وهو يهبط على سلم متحرك .. فى حين أن السلم نفسه يتحرك إلى أعلى .. ونحن نسمع حيرته فى الإبلاغ عن معرفته بصاحبة الصورة .. وأثر ذلك فى وضعه فى السوق .. وفى توجيه ذكى من المخرج .. يترك حسونة السلم يصعد به فى اتجاه حركته .. ولكنه سرعان ما يهبط مسرعًا فى عكس اتجاه حركة السلم ، بعد أن حسم أمره بعدم الإبلاغ. إن هبوطه فى سلم القيمة، هو نفسه صعوده الاجتماعى .

ثانيا: (أ) - الصورة المفارقة بمعنى تأويلى من خلال التلاعب بالواقع المصور

يمكننا التركيز هنا - نموذجًا - على مشهد الحفل التنكرى الذى أقامه حسونة المغربى ، فهذا المشهد يمثل بؤرة تجمع دلالات ، حيث يحتوى المشهد على مجموعة من الشفرات الداخلية ، فالمشهد الذى يرتدى فيه المدعوون أقنعة الحيوانات يذكرنا بالمسرح الطقس .. ومع أن المشهد قد وضع فى إطار نظام اختلاقى ، إلا أنه يبدو مناسبًا لطبيعة هذا العالم المصطنع ، ويذكرنا بمشهد حفل العشاء فى فيلم "سحر البرجوازية الخفى" للويس بونويل .. حيث تمارس الطبقة البرجوازية حياتها من خلال الأقنعة ، ويصبح القناع هنا - عند مدكور- وسيلة إلى الكشف أكثر منه وسيلة إلى الاختفاء أو التنكر ، وحيث يصبح اللعب على المكشوف ، حيث تخلع هذه الطبقة برقع زيفها واحتشامها ، وتلبس أقنعتها الحقيقية .. هنا يصبح للعبث معناه الأقصر ، ويصير جاهزًا للتدليل. ويمكن تلخيص المشهد بقولنا .. " إن هناك حيوانات متوحشة تعيش فى غابة، وتقتات على صيد الفرائس". المعنى يحتوى على نظام مكتمل من القيم والقواعد ، قواعد اللعب، فالحيوانات المفترسة يفترس بعضها بعضًا لا بسبب القوت .. ولكن للانفراد بالفرائس ، وحصولها على مزيد من الغنائم بدلاً من اقتسامها .. هنا

تتحول إلى لعبة السيطرة، وتمارس لعبة الإزاحة والإقصاء حتى الموت.. هذه الفوضى تخلق منها حركة الكاميرا مع المونتاج نظاما ، نظامًا للفوضى يرى فيه المشاهد نوعًا من العلاقات السريالية ، والتى يطغى عليها طابع اصطناعى مرحب، يمكنه الإيحاء بالشعر، خاصة الشعر الحديث الذى يعادى التناغم والاكتمال .

بالإضافة إلى هذه الدلالة العامة للمشهد، يحمل المشهد تضمينات وإشارات تناصية من سجل المخزون الدلالى الثقافى، وعلى سبيل المثال :

- نيرون الذى يعزف على قيثارته.
- شخصية المسيح.
- رقصة سالومى.
- صراع الوحوش الآدمية حتى الموت الذى نجده فى تقاليد الفرجة عند الحكام الرومان.

وبالإضافة إلى هذا المشهد المركزى، كوعاء مكثف للدلالات التى ترمى بظلها على مناطق كثيرة من الفيلم ، هناك مجموعة أخرى من الإشارات الدالة والمتباعدة فى الفيلم، والتى تتحقق من خلال التلاعب بالواقع المصور ، منها اللقطة التى يدخل فيها رشاد أفندى المطبخ ليعبث مع شلبية .. حيث نلمح وعاء اللبن على الموقد .. وبينما يضع رشاد أفندى طربوشه فوق الشعلة الأخرى، وبينما نسمع صوت ضحكات شلبية، نرى اللبن وهو يفور، عاكسًا إيحاء جنسيا، ونرى الطربوش - وهو غطاء رأس الأفندية ورمز هيبتهم - وهو يحترق .

ثانيا: (ب) *الدلالة الناتجة من التدخل أو التلاعب بالصورة " انزياح الصورة "*

١- لدينا نموذج مثالى لهذه الدلالة من خلال تلك اللقطة فى بداية الفيلم، والتى تحوى صورة القتيلة داخل إطار موضوع على حامل، وفى أسفل الكادر نرى رأسًا مقطوعًا لرجل، أو بالأحرى تمثالاً لرأس مقطوع، ثم نراه يحترق، وسوف نرى ذلك الرأس مرة أخرى فى رقصة سالومى خلال الحفل التنكرى الذى أقامه حسونة المغربى.

من الصعب تحديد دلالة ما لهذه اللقطة، فالصورة ليست منتمية إلى سجل رموز، ولا أعتقد أن مدكور ثابت صمم هذا الكادر انطلاقا من إشارة دالة معروفة لديه مسبقًا، إلا أنه يبدو هنا منتميًا إلى تقاليد الحركة الطليعية الثانية فى فرنسا، والتى كان يجسدها "جان راى" ، و "هانز ريشتر" ، و"لويس بونويل"، وغيرهم، حيث كان راى يقوم بالتلاعب بالصورة بربط عناصر مجانية .. وحيث يترك الأفكار وحدها تتطور إلى حالة أقرب إلى الحلم .

ينطلق " راى " من الرغبة فى استغلال قوى الصورة بهدف تفجير الوعى والغوص لبلوغ من هو غارق فى القيمة .

عند مدكور ثابت تبدو هذه اللقطة كمساحة سريالية ، وكتشكيل من الإشارات تعلن عن تجريبيته ..

الصورة الموضوعة على الحامل تضع الحدود على صورة الضحية ، فهى صورة داخل صورة، أو كادر داخل كادر، حيث تبدو صورة الضحية مكبلة ومقيدة وممسوكًا بها ، حتى لا تنطلق خارج الإطار .

رأس الرجل أسفل الكادر يمثل كتلة نحتية أسفل الصورة المسطحة تسهم فى تقييد الصورة المسطحة بقاعدة الكادر التى يمثلها رأس الرجل ، وإن كانت المساحة المستطيلة تحتل مركز التكوين .

إن المجاز هنا يلعب دورًا مهمًا فى استقطاب المرئى لحالة ذهنية، ويسهم فى توسيع مجال المرئى .. ويصبح حقلا لاكتشاف معرفة جمالية ، ويُنتج تفاعلا مستمرًا بين مظهر ومضمر خلال تحويل المدرك البصرى وتحويره إلى طاقة متجاوزة ، إنه يغازل المختفى، ويدفع المشاهد إلى البحث عما وراء الصورة .

٢- لدينا نموذج آخر من هذا النوع من الدلالات وإنتاجها، فى بداية الفيلم، فى اللقطة التى يرقص فيها الفتى على موسيقى شهرزاد، ثم يأتى بأريكة ويشرع فى احتضان فتاته قبل أن تدخل يد بسكين وتمزق الكادر .

وفى نموذج مشابه ، تلك اللقطة التى يرقص فيها مجموعة من الشباب .. ثم تكشف الكاميرا بحركة زووم آوت عن وجود يد أعلى الكادر يتم دقها بمسمار فى إيحاء بالصلب ، الشبيه بصلب المسيح ، وسوف نرى فيما بعد لقطة للصحفى راشد ، وهو يقوم بدور المسيح فى حفل حسونة المغربى التنكرى .

ثالثا: الدلالة الناتجة من علاقة الصور بعضها ببعض، وتراسل الدلالات عبر المساحات المتباعدة فى النص

هذه الدوال يراسل بعضها بعضًا، وتسمح بتفسير بعضها بعضًا ، وفى هذا المستوى، نقدم بعض النماذج :

١- صورة الضحية فى الجريدة .. وتحت عنوان مقتل مليونيرة أجنبية .. إن إضافة عبارة مليونيرة أجنبية إلى صورة الضحية تستهدف الإثارة .

٢- الصحفى والصحفية.. يتحدثان عن الحب.. فى حين أن الجثة تحت أقدامهما مغطاة بأوراق الصحف .

٣- حضور الصحفيين إلى مكان الجثة بسياراتهم، والتى تطلق أبواقها كأنهم ذاهبون إلى حفلة ، ويؤكد هذا المعنى أن الصحفية ماجدة تنادى إحداهن بقولها : " هالو شيرى " .

٤- تتبلور الدلالة بهذا المعنى بشكل واضح فى المشهد الذى يدور فى غرفة ضابط الشرطة.. عندما يدخل محيى عبد العال عند باب الغرفة ، فى حين يؤدى الشرطى التحية العسكرية .. ويقول:

- محيى عبدالعال يا أفندم.

ويقول الضابط:

انصراف يا شاويش.

الشرطى:

بيقول إنه القاتل يا أفندم .

ويغلق محيى عبد العال الباب . ويدخل .

ويتكرر المشهد مرة أخرى بنفس الميزانسين، ويقدم الشرطى يوسف عبد العال.

ويقول الضابط:

انصراف يا شاويش .

الشرطـــى:

بيقول إنه القاتل يا أفندم .

ويغلق يوسف عبد العال الباب مكررًا حركة محيى عبد العال.

ثم يتكرر المشهد للمرة الثالثة ..

ويقول الجندى :

فلان الفلانى .

الضــابط :

انصراف يا شاويش .

وهنا يتوقع المشاهد أن يقول الجندى :

دا بيقول إنه القاتل يا أفندم،

ولكنه يقول عكس ما يتوقعه المشاهد بسبب تكرار المشهد مرتين سابقتين:

"بيقول إنه صحفى يا أفندم".

لم يكن المشهد مجرد نكتة.. ولكن المشاهد الذى يتوقع أن يكون القادم الجديد من القتله .. يكون صحفيًا .

أى إن الجندى استبدل بكلمة القاتل كلمة صحفى، ونفهم أن الصحافة شريكة، أو مدانة فى المناخ العام الذى أدى إلى مقتل الضحية .. خاصة عندما نربط بين اللقطات السابقة .

٥- اللقطة التى تجلس فيها الصحفية ماجدة وخلفها الجثة .. ماجدة تقضم ساندويتشًا، ويقدم لها راشد كوبًا من الماء .. فتقوم بسكبه على الأرض فى استمتاع كأنها تقوم بلعبة ..

لا يستطيع المرء أن يربط بين هذا المشهد .. ومشهد فكيهة .. وهى تتحدث عن حلمها بالذهاب إلى المدينة لتشرب من ماء الصنابير.. فى حين يوجد فى مقدمه الكادر السقا الذى يريد أن يتزوج فكيهة .. وهو يقوم بصب الماء من قربته فى الزير.. وثمة كلب يلهث من العطش يدخل الكادر .

والكلب هنا يلعب داخل الكادر دلالة مزدوجة .. فهو من ناحية يشير إلى العطش.. ومن ناحية أخرى يحمل نبوءة الموت، فالكلب فى الثقافة الفرعونية هو حارس القبور ..

الشعرية فى الفيلم

تتولد من هندسة التعبير فى فيلم حكاية الأصل والصورة طاقة شعرية مقاربة للشعرية الحديثة ، وقد تضافرت مجموعة من تقنيات التعبير لتفجير هذه الروح الشعرية التى غلفت فضاء النص .. ومن هذه التقنيات:

١- تحويل المقاطع الحكائية .. إلى حكاية واحدة رامزة بجملة عناصرها، حيث تتبدى تلك العناصر من خلال النسق التعبيرى المؤسس على الدلالة الكلية.

٢- يتُداوَل اسم الضحية بصيغة الغائب، وهى الصيغة المثلى للسرد الشعرى، وكذلك التماهى بين المرأة ، والوطن ، والتلاعب بهذا الازدواج الدلالى .

٣- جدلية التجريد ، والتشخيص والتلاعب بمساحة كل منهما فى الفيلم طبقًا لمورفولوجية محسوسة .

٤- تأكيد مناطق الإبهام، والالتباس ، وهى مناطق كامنة فى جذور الشعرية ، ومرتبطة بنائيًا بها .

٥- الفيلم يلفت الانتباه إلى طريقة تشكيله، حيث تُحَوِّل الخاصية الأسلوبية إلى أداة شعرية..

٦- استخدام الأقنعة ، والعناصر الأسطورية التى ترتبط بأنساق رمزية تراثية.

٧- استخدام بعض التقنيات السريالية.

٨- التكرار الذى يؤدى وظيفة غنائية فى السياق السردى، إذ يجعل من اللقطة أو المشهد كالنغمة الأساسية **Key note** التى تعبر عن جو الفيلم العام مثل تكرار صورة الضحية .

٩- كسر التناسق فى تركيب المشهد بإدخال لقطات محشورة من خارج سياق المشهد لا يتوقعها المتلقى ، وتمثل تدخلاً عدوانيًا يحمل إلى الصياغة

شحنة كبيرة من الشعرية نتيجة تعاملها مع ردود الفعل أكثر من تعاملها مع الفيلم.

١٠- انزياحية الصورة ، ومجاوزة العلاقات المرئية فى الصورة عن طريق التدخل بمعنى تأويلى .

١١- الاختراق المتبادل داخل النظام السردى .

١٢- البنية الإيقاعية المأساوية المحسوسة للنسيج البصرى .

١٣- تجاوز الوحدات البصرية المتشابكة من المتآلفات والمتنافرات، والعلاقات التأويلية التبادلية بينها .

١٤- الحوار .. شعرية الحوار .. إذ لا تتوقف الشعرية على النظام البصرى .. إذ تعتمد أيضًا .. على هيكلة الحوار بما يتجاوز وظيفته التراسلية والإبداعية ..

عود على بدء

فى إطار ما قدمناه حتى الآن من اجتهادات حول هذا الفيلم المهم، يمكننا أن نقدم الملاحظات التالية:

١- يمكننا القول - باقتناع - إنه مع أن الفيلم جاء كمحاولة للتجريب بناء على إطار نسق نظرى مسبق ، إلا أنه خلال فعل المشاهدة، لم يظهر فى بناء الفيلم ولا فى صياغته، انعكاس مباشر، أو شعور بوجود أى تخطيط نظرى متسق بقدر ما يكشف الأمر عن وضوح نظرى ، فالمخرج يعرف ماذا يفعل ، ويتشابك ما يعرفه مع مغامرة إبداعية لا تستند حرفيًا إلى حسابات نظرية بقدر ما تستند إلى هموم المبدع الذاتية وموقفه الجمالى من الوسيط ومن آليات العلاقة بين الفيلم والمتفرج . هذا الموقف الذى يمكن أن يستشفه متلق على درجة ما من الخبرة .

وذلك يعنى أن الإبداع الفيلمى، كما جاء على الشاشة، لم يأت تطبيقًا حرفيًا للنظرية.. ولكنه أثبت أن الإبداع يقتل الانفصال النسبى عن النظرية ، فمع أنه يتواصل معها، فهو يحتفظ ببكارته دون امتناع عن الوصال .

فالنظرية تشكل قراءة للعمل الإبداعى، ولكن النص نفسه بدا لى منفلتًا.

فالنظرية تشكل نقطة بدء لانطلاق غير محدود .. إن نقطة البدء هى نقطة الوصل، والإبداع هو الفصل ، لهذا جاء الفيلم مستعصيًا على الفيض .

فهذا النوع من الأفلام يشير إلى ذاته أكثر مما يخبر عن خارجه ، إذ يتجاوز النص موضوعه إلى تأمل ذاته كفيلم ، من خلال تقنية السينما داخل السينما، ومن خلال تأكيد آليات التكنيك وإبرازها، والتى تلفت النظر إلى مناطق كسر الوهم، أو بمعنى أدق مناطق إدخال عناصر تحطم الوهم تحطيمًا نسبيًا ، فالصياغات التعبيرية فى الفيلم أدت إلى إلغاء الفارق بين عالمين: عالم الإيهام، وعالم كسره، وتزرع علاقة بينهما تقوم على الاختراق المتبادل، وقد انعكس هذا الاختراق فى آليات البناء، وتوظيف العناصر الفيلمية لهذا الهدف .

ورغم هذا الوضوح فى إرادة القول المسبق فإن الأنا المبدعة ترتفع فوق هذا الأساس النظرى منطقة حرة دون أن تفقد انتسابها إلى النظرية، فالأنا المبدعة هى أساس هذا الانتساب .. إن المنظر هنا متوحد مع المبدع، والهم الجمالى يربط بين النظرية والفعل الإبداعى، فى حين يؤدى المشروع الإبداعى نفسه، وفى كل لحظة، مشروعيته الذاتية .

وهنا يلتقى الفيلم مع الحداثية، بالجمع بين الممارسة والتصور، بتعقد علاقاته المتجاذبة وعناصره المتضاربة فى الوقت نفسه الذى يسعى ليكون هو نفسه نظامًا كليًا .

ربما تكون الأنا التى أشار إليها مدكور ثابت ، وقام بتحيتها فى بداية الفيلم، وأثارت بعضهم باعتبارها الأنا النرجسية الوجودية لمدكور ثابت، هى الأنا التى أسماها "ستيفن سبندر" الأنا الحداثية ، وهى تلك الأنا التى تعيش ذلك العصر دون أن تنتمى إلى محتواه، وتمارس اختيارها من معاناة التمرد على ذلك العصر على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات وممارسة لحس نقدى.

ويقول "ستيفن سبندر " إن الفنان الحديث هو الذى ينظر إلى أوضاع عصره بوصفها كلاً.. رافضا حتى الإذعان للرفض داخل قواعد اللجنة الموجودة .

وهذا ما فعله مدكور ثابت.. من موقعه الحذر من تجربة بريخت الرافضة للإيهام التقليدى.

إن رد الاعتبار للذات وأمر تضخيمها أحيانًا ما هو إلا رد الاعتبار للفرد الواحد الذى يكتوى بنار عالمه ، اكتواء مزدوجا ، تارة باعتباره جزءًا لا يتجزأ من هذا المجتمع، وتارة باعتباره فردًا مستقلاً عن هذا المجتمع. إن ذات المبدع هى الحماية الوحيدة، يكون عكس ما أرادوا، وأن يختلف ويصنع ما يشاء دون

استعذاب هذا الإبداع المخالف .. أنا أوجد فى إبداعى ، وفى كل لحظة إبداع تتخلق ذاتيًا . إننى أفاجأ بى كلما أبدعت .

ففى البدء كانت الذات هى المركز . وهى هنا – عند مدكور – لا تكف عن الإفصاح عن نفسها، وإعلان كبريائها دفاعًا عن حقها فى الوجود . كما تنص على التجريبية المفارقة المرسومة بالتحدى السافر لكل ما يقف فى طريق حركتها ويحاصرها . إنها ذات متمردة ضد المؤسسة وانضباط قوانينها، هكذا كانت مشاعرنا فى منتصف الستينيات.

إن ذات مدكور ثابت ذات منقسمة من حيث كونها ذاتا داخلة فى معركة، أو على الأقل فيما كنا نتصوره جميعًا عن أنفسنا ، أى بالالتزام السياسى، ومن حيث هى ذات منتجة إبداعًا تعرض نفسها على الآخرين ، هذه الذات رغم انقسامها فهى متوحدة فى إطار تعرضها مرتين لخطر الإقصاء .. مرة باعتبارها ملتزمة بموقف سياسى .. ومرة باعتبارها ذاتا مبدعة متمردة على كل ما هو سائد ونمطى .. وفى الحالات كلها هى ذات معادية للمؤسسة.

كان بريخت معاصرًا جدًا .. وكان يمثل بالنسبة إلينا أملاً فى توحيد الذات المبدعة المتحررة، والذات الملتزمة؛ وذلك أن بريخت كان يجمع بين ماركسيته وجماليته.. كان بريخت يمثل لنا أسطورة .

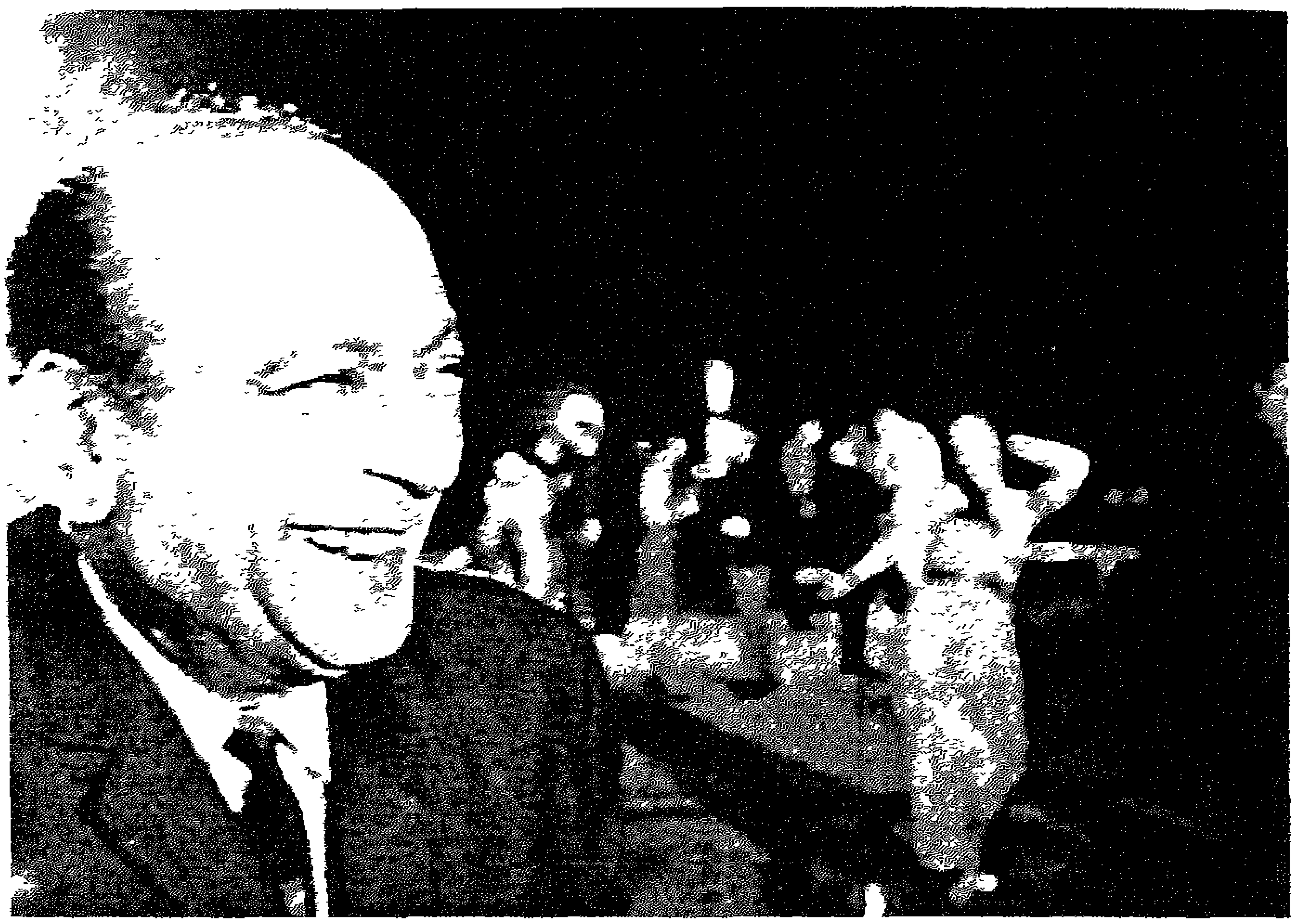
إن فيلم حكاية الأصل والصورة هو فيلم يعطى الفرصة لحرية لا محدودة للإبداع الشكلى ، إذ يضع كل شىء موضع تساؤل، موضع شك. إن مثل هذا الفنان لا يترك شيئًا دون أن يقرعه بأسئلة الشك .

أنا أعتقد أن مدكور ثابت صنع فيلما ليقول فيه ما لم يستطع أن يقوله نظريًا، وأنه قدم تنظيرا لم تتسع له تجربته الفيلمية فى الشروط المعتمدة لها ، ويمكننا الاستدلال على الغائب والمسكوت عنه فى المساحة الكائنة بين المبدع والباحث .

لقد بدا لى مدكور ثابت نظريًا أكثر مما ينبغى ..

والآن وهو فى موقع المسئولية.. يبدو مسئولاً أكثر مما ينبغى ..

فلماذا يدهشنا ذلك؟



نحو ثقافة سينمائية طليعية موازية:

Révélation(s) de l'image

تجليات الصورة

قراءة سينمائية من منظور التجريبية الفرنسية للفيلم المصرى "حكاية الأصل والصورة"

بقلم

د. فريدريك دوفو (*)

(فرنسا)

ترجمة: صلاح سرمينى

من بين إمكانات عديدة للقراءة، يمكن الاقتراب من "حكاية الأصل والصورة" وفهمه كتساؤل حول السلطة، سلطات الصورة المتخلقة بقوة الخيال البشرى، بدون أن تشهد بالضرورة بشكل موضوعى عما حدث، وبأبعد مما يعرضه الإنسان على سطحها الأملس، إذ إنه وبدون الخيال، لا تمتلك الصورة أية قيمة تذكر، وبالمقابل، بدونها، صورة الذات وصورة الآخر، ما كان للإنسان أن يوجد - ربما -، وبالأحرى، لن يكون فردا اجتماعيا، ومجتمعيا . ولكن، عن أية صور(ة) نتحدث هنا؟ وهل ترتبط هذه الصور(ة) بالتقليد "الأيقونى" للسينما السردية التقليدية؟

تأتى المفاجأة بالمقام الأول، بالنسبة إلى متفرج غربى، من حقيقة أن "حكاية الأصل والصورة" لـ "مدكور ثابت"، والفيلم الأسبق عليه "ثورة المكن"، يرتبطان

بالكلاسيكيات الكبيرة لتاريخ السينما، ومن بينها: "رجل الكاميرا" للسوفييتي "دزيغا فيرتوف"، أو "لحن العالم" للألماني "والتر روتمان" - وهما من إنتاج ١٩٢٩-

• وتأتي صلة القرابة هذه بشكل خاص من الموسيقى البصرية المتخلقة بحركة الآلات الميكانيكة فى "ثورة المكن"، ومن فكرة "الفيلم داخل الفيلم" فى "حكاية الأصل والصورة"، تلك التى دشنها "دزيغا فيرتوف" سابقا.

كما تقودنا الأفكار المطروحة: "نسبية الأحكام، الفرد كحلقة فى سلسلة إنسانية غير قابلة للفك،... " نحو الأمريكى "فرانك كابرا" وفيلمه "الحياة حلوة"/ ١٩٤٦، ونتذكر بالمقابل الفرنسى "جان لوك غودار" مؤلف "الجنود حاملو البنادق"/ ١٩٦٣، حيث يمنح إمكانية امتلاك العالم من خلال الصور (بطاقات الإهداء) كثروة وحيدة لشخصياته، بمعنى، انعكاسات جامدة وتهكمية، متحركة بفعل الخيال والرغبة.

* * * *

إن كل واحد من الرجال فى "حكاية الأصل والصورة"، كانَ فيما مضى عاشقًا لصورة خاضعة قليلا أو كثيرا لأخيلته ونزواته، ومقولبة وفقا لاحتياجاته.

وبدءا من التخطيط الأولى، ومن ثم صورة جثتها، تسترجع القتيلة حياة مهداة بكاملها إلى الآخر:"أنا من إيدك دى، لإيدك دى"، تقولها لاحقا لصاحب مصنع النسيج، وتعود إلى مكانة لم تهجرها قط، بعيدا عن أية حالة نفسية وشعورية، معفاة من الأمانى. لقد كانت جسدا مقتصرا على رغبة الآخر، وبشكل أفضل، عنصرا تزيينيا متكررا داخل الديكورات الذكرية المتتابعة من خلال هواجس هؤلاء الرجال وأخيلتهم ..

وباجتياز هذه الفكرة، فإننا نظل معلقين إلى الدقائق الخمس الأولى من "حكاية الأصل والصورة"، والتى تكفى لوحدها بتلخيص الفيلم، ويمكن القول، عموم إشكاليات هذا العمل مخالف لكل الأعراف والتقاليد، وبشكل أكثر تحديدا، فإن هذه النظرة المفردة لا تغترف قيمتها فحسب داخل الفترة الزمنية للعقدة، وتنوع الاقترابات الشكلية والمضمونية التى تنجم عنها.

ومع ذلك يمكن فهم الخط السردى العام، بدون أن يكون الفيلم مترجما إلى أية لغة كانت، ما دام أن الشكل يتقولب مع المحتوى، يتضافر مع المضمون، ويخلق

أساسا صافيا بذاته. هذا التطابق التام، النادر، والثمين جدا، هو - بلا شك - إحدى العلامات التى تتحلى بها الإبداعات الكبيرة، كما تؤسس خاصية الأعمال الإخراجية الأكثر عظمة فى تاريخ السينما. وليس من قبيل المصادفة، أن أكثر الأفلام الخالدة فى تاريخ الفن السابع، قد أنجزت فى زمن "السينما الصامتة".

* * * *

يعمد الصوت فى "حكاية الأصل والصورة" إلى تطوير تعرجات الحكاية، تلك التى هربت منذ المشهد الأول من مراسيها المفردة، لتتسامى مع الكونى، وتتحرر من الزمانى، بفضل الأشكال المتبناة والمتوافقة معها، لتصف السياق السينمائى فى طور تشييد الحكاية أمام أعيننا.

"حكاية الأصل والصورة"..، هو إذن عمل متفرد، بعد بيان "السينما داخل السينما"، الأكثر إبهارا وكرما فى كل تاريخ هذا الفن ، وأعنى به "رجل الكاميرا" لـ "دزيغا فيرتوف".

وأكثر من ذلك، وهذا ما يثيرنا ويبهرنا، هو يلتحق بخطوات الطليعة الماضية، تلك التى تألقت على أطراف سينما "سردية"، و"مسلية"، و"لاهية"، حيث إن "ثورة المكن" و"حكاية الأصل والصورة" يبتعدان تماما عن التقليد الروائى المتجذر عميقا، وعن مساراته المعتادة. يشار إلى الأول، بغياب "الحكاية" عنه بمعناها التقليدى المتعارف عليه.... وبالنسبة إلى الثانى، من خلال عوداته إلى الماضى، قفزاته فى الزمان والمكان، تكراراته المتروكة بدون تفسير..، ويمكن القول، لا تتابعه السردى. وهكذا، يمكننا - وحتى من أوروبا، من بلدانها التى امتلكت تاريخا طويلا للصور المتحركة - تصنيفهما بأفلام تجريبية، مختلفة، وأعمال مجددة.

* * * *

نحن نقتحم متاريس الفيلم عنوة، فاللقطة الأولى لا تمنح إمكانية الولوج إليها بسهولة، لأن الصورة لم تكن بعد ظاهرة ومتخلقة بشكل كامل (بالمعنى الفوتوغرافى للكلمة)، إذ يقدم لنا المخرج ما نعتقد أنه تخطيط أولى لرسم ما بالأبيض على خلفية سوداء، فى حين أننا، نحن المتفرجين، وبعدم معرفتنا هذه، نخلق الوهم الأول.

حتى حركة الكاميرا المتراجعة إلى الخلف، والمصحوبة بموسيقى، لا تكشف لنا عن أى شىء من خطئنا، ولكن فقط، تمازج غير محسوس فى الصورة، فطن، وحاذق، يستدعى القيم (المعكوسة - النيجاتيف) للأسواد / الأبيض / الرمادى، ليبعث من جديد وجه امرأة، ويملأ مساحة الصورة السينمائية.

وهكذا، تطرح الإشكالية المركزية للفيلم نفسها، وتتمحور بالقص علينا لحكاية قتيلة بعثت فقط فى مخيلة الذين عرفوها، وهم سوف يمنحونها من جديد عظاما، جلدا، وحياة لفترة تتابع ذكرياتهم أو أخيلتهم، ولكننا نتفطن أخيرا، أن الصورة، وعلى الرغم من احتوائها على اقتراح ما، هى عاجزة بدورها عن الشهادة على وجود وجوهر شخص / امرأة لم نعد نعرف ما إذا كانت موجودة حقا، متى، وكيف اختفت؟ ما دامت وجهات النظر والشهادات عنها تتباعد فيما بينها، وما دامت أنها ثمرة انعكاسات وإسقاطات ذهنية (٢)...

على حين أن هذه الصورة الأولى تمتلك قوة أكثر من تجسيد الشكل الإنسانى المحرم فى بعض الديانات، أو بعض الحقبات من تاريخ البشر - "التجمع الرهبانى السيستيرشى" فى فرنسا على سبيل المثال (٣) .

* * * *

وأيضا، يعمد هذا الوجه الشكلانى إلى تفجير معان أخرى، بالعلاقة مع الحكاية المنقولة من خلال الفيلم، كما يقدم لنا "مذكور ثابت" عبر الفترة الزمنية لهذا العمل - وفى المشهد الأول بألمعية مدهشة - تساؤلا حول المسار الذى يربط فى تاريخ البشرية، الرسوم البدائية الأولى، إلى حركة الصورة - السينما - مرورا بالتصوير الفوتوغرافى.

وبعد اللقطات الأولى، وبمرافقة موسيقى لحنية، ها هو رأس رجل مقطوع مستقر على الأرضية - وخلفه لهب صغير - يعلو صورة المرأة، ويتبنأ بمشهد لاحق (رقصة سالومى) (٤). وتستحوذ الوجوه الجامدة والمستقرة يسارا على جزء من انتباهنا، وتتضاد مع الشهوانية المحاذية - صورة القتيلة هى النتيجة الحتمية- مجسدة مجازيا بأقدام رجل وامرأة يرقصان.

وفوق "صورة" القتيلة، آخر شاهد على وجودها فى الماضى، تنسال قطرات من الماء، وكأن المتوفاة تبكى المتع والرغبات المفتقدة.

* * * *

وأيضا، يتضمن الفيلم عنصرين مهمين يفرضان حضورهما: الماء، كدلالة لعشق ملتهب، وحياة يستهلكها الإنسان بدون الانتباه لها، وترمز أيضا إلى قمة التوقد الذكرى، وبحثه عن السلطة "طربوش العشيق يحترق، مع غليان الحليب وانسكابه على الأطراف"[٥].

ثم حروف عناوين الفيلم، والإهداء "إلى الكلمة البائسة (الصدق)، إلى (الأنا) التى صنعت هذا الفيلم، وإلى كل من يحبذ التجربة فى الفن،.."، يتحول إلى خريشة لا شكلية، حتى تصبح بقعة بيضاء، منجزة بذلك المسار العكسى للتخطيط الأولى، الذى من لا شىء - ويمكن القول، من هيكل خطوط بيضاء - أصبح وجها، ويذكرنا ذلك بأن التراب أصبح إنسانا، مع أو بدون رغبة إلهية، وسوف يعود إلى التراب، الخواء، والعدم..

تطرح هذه التقدمة التمهيدية، وبدون غموض، قضية المرور من اللاشكلى الجامد إلى الحياة متبوعا بعودة إلى اللاشكلى، منذ الحظات التى ينسى الرجال القتيلة، وهو بالمقابل مسار كل وجود .. وخاصية الفن السينمائى بشكل عام، والإعداد بشكل خاص، حيث يسمح بالمرور من إشارات" سوداء متشابهة إلى "مرئيات" الصورة، و"حكاية الأصل والصورة" - لن ننسى ذلك- هو إعداد عن نص للروائى الحائز على جائزة نوبل "نجيب محفوظ" .

وتمتلك الصورة المتحركة من جهة أخرى سلطة بعث - لفترة أقل أو أكثر طولا- العناصر التى لم تعد موجودة، قبل أن تقودها مرة أخرى إلى مواقعها فى الأوهام والغيابات... حيث إن السينما، والمسرح أيضا، ليسا أى شىء غير "متعة" تصف "متعات" خيالية.

* * * *

الرجل فى ديكور مدينى، ثم المرأة التى تدخل بدورها، إلى خشبة مسرح، هذا الثنائى الذى يتعانق، محتميين بالكاد من النظرات الفضولية خلف ساتر، سرعان ما يتم الكشف عنهما بسلطة كاميرا متحركة، يثبت لنا بعدها بأنها كانت خدعة، صورة فوتوغرافية ممزقة، مشقوقة البطن ومفرغة الأحشاء بنصل سكين، فى حين يبدو أن توسيع إطار الصورة يحررنا من الاحتجاز السابق (الناتج من اللقطة الكبيرة بشكل خاص، والصوت الخلفى المصاحب للصورة، حيث تحتد الأصوات المنخفضة فجأة) ... وفى النهاية، تتلخص حالات الوجود هذه بملصق بسيط يمكننا تعليقه.

تصبح الحياة مسرحا شكسبيريا "من الضجة والغضب" فضاء التجسيد هذا، حيث يمرح البعض، ويرقص آخرون، وكأنهم مقيدون طوعيا على أعمدة التشهير[1] بدون العثور - مع ذلك - على معنى لحياتهم، أو لحياة الآخرين.

وفى مواجهة هؤلاء الآخرين، ها نحن جميعا، قد أصبحنا أيضا، وبالقدر نفسه، غير مبالين، وعاجزين، (تشير "ماجدة" فى الفيلم، بأنه أمام القضايا الكبرى، كوبا، فيتنام،.. كل واحد فى حاله).

* * * *

تعلن الصورة بنفسها عن ظواهرها الكاذبة، واستحالة المشاهدة هذه. على سبيل المثال: الصورة على يمين الإطار السينمائى واضحة، فى حين أنه على اليسار فى عمق الحقل البصرى، يتابع رجال ونساء غير واضحى المعالم، مثل ظلال، رقصاتهما المنفردة.،، لأن البعد البؤرى للعدسة يتركز على مقدمة الصورة.

وفى هذه الحالة، ربما يريد "مدكور ثابت" أن يطرح علينا سؤالا إشكاليا: مَن الأشباح الحقيقيون،.. القتيلة، أم الأحياء؟

وثوان فيما بعد، تتركز بؤرة العدسة على صورة وجه القتيلة، تغتصبها تقريبا، مع رغبة ملحة باختراق غموضها بحركات كاميرا اقتحامية متكررة، وبالأحرى موجهة نحو العين، وكأنها تبحث عن مشاهدة ما يخفيه هذا الوجه الجامد الذى أحب وعانى، ولم يعد أكثر من قصاصة ورقية هشة جدًا، تتأبطها ذراع، أو تختفى داخل جيب...

(وبالمناسبة، يجسد الشعر الأنثوى فى هذا العمل على الأرجح - كحال الأساطير القديمة- الحلية الرفيعة للأنثوية، وغالبا ما يتم الربط بين اللقطات مونتاجيا، بدءا من خصلة الشعر / الدالة هذه).

إن تعدد الاختفاء والظهور التدريجيين ما بين لقطة وأخرى، والذى يتتابع برعونة واحضة، يختتم هذه التقدمة التمهيدية، - والعناوين - ، ويتركنا فى حالة انزعاج.

يتسبب هذا الضيق بشكل واضح من التداخلات السريعة، غير المبررة للوهلة الأولى، ولكنها فى الحقيقة، كثيرة بعدد الرجال الذين أحبوا القتيلة، ومتنوعة

بتنوع الأسماء التى سوف تكسوها، وكأنها تغطى القتيلة للمرة الأخيرة، مرتبة بشكل مختلف، الواحدة إلى الأخرى، كحال القصص المتتالية المتكشفة بهذا الموت.

وبدون تمهيد، ها نحن نغوص فى كواليس العملية الإخراجية لفيلم نحن بصدد مشاهدته، والذى يختلط مع تحقيق بوليسى.

إن إخراج فيلم، هو الوصول إلى قلب حدث درامى، للبحث فى داخله، بقليل وكثير من التكتم والموهبة، عن ظروف وملابسات قصة منتهية.

وفى "السينما"، كما فى لغة "رجال الشرطة"، فإننا نستخدم بالفرنسية كلمة Révélation (s) تصريح (ات) عن جريمة، و Reconstitution إعادة تمثيل جريمة، وليس من قبيل المصادفة، أن الكلمتين شائعتان فى كلا التخصصين، و"مدكور ثابت" يقرب بينهما بمهارة وحذق (٧) .

سوف يتوالى عدد من التساؤلات حول سلطة المخرج، وحدود أداة عمله - وبشكل خاص تلك المتعلقة بالكاميرا - وعن إمكانية السينما على إعادة ترميم العمل المكتوب من قبل شخص آخر، عن طريق الإعداد، لا بل مناعة الواحد ضد الآخر - واحد من العشاق يعرف أن القصة والسيناريو يصرحان بأنه القاتل.

واخرى تتعلق بالسيناريو، ومنها:

كيف تتحدد الشخصيات الرئيسية والثانوية؟

مسألة الافتراضية (لا يوجد جريمة بدون قاتل).

حق المشاهدة وامتلاك الآخر من خلال الصورة - حضور حشد المصورين.

التذكير بشكل متواصل من خلال الصورة والصوت، بالعنصر الروائى السينمائى - حضور عامل الكلاكيت، قول كلمة "أكشن" من خارج إطار الصورة، حركات كاميرا "مدوخة" فى بعض الأحيان، التذكير بحذف اللقطة - ربما - فى المونتاج، وهذا يعنى أن هناك عملية مونتاجية.

باختصار .. تم التذكير، ونثر كل خدع السرد السينمائى، والتشهير بها واحدة بعد الأخرى، وذلك لتسمح بإيجاد مسافة مع الأحداث، مع تدعيمها بتقاطع حوارات متنوعة لوجهات النظر المتعددة حول القتيلة.

* * * *

الكاميرا، هى فى الواقع رأس باحث يمتلك مهارة العمل فى حالات العجلة والطوارئ، ومن أجل التحقيق، هى تفتش فى الزحام، لتمنحنا مشاهدة وثيقة مباشرة، وهذا ما يوضحه مشهد "تصبيب" موظف الأرشيف.

ولكن سلطات هذه الأداة محدودة أحيانا، سواء فيزيائيا: الكاميرا لا تستطيع- على الرغم من تمنيات السلطة المطلقة للمخرج - أفلمة الدواخل، الأفكار، والولوج داخل رءوس الشخصيات .

- أو تحجيم سلطاتها عن طريق الأعراف المتفق عليها، والتى تسيطر على الحكايات السينمائية "ماتخليش حد يبص فى الكاميرا لحسن تبوظ اللقطة" يحذر المخرج ، فى حين نرى طفلا لقى نظرة فضولية.

وأيضا فإنه مع تجاوز الإمكانات القصوى لحركتها، لا يمكن للكاميرا أن تلتقط كل شىء، فتأطير الصورة، يعنى الحذف والإقصاء، واختيار أن نهمل ما هو خارج حقل رؤية العدسة، ويعنى تركيز البعد البؤرى على عناصر بعينها ، والقبول بأن تهرب منا، وإلى الأبد ، ما تؤديه هذه الحركة لتجعل العناصر نفسها غير واضحة. إن عملية الأفلمة ، هى الخضوع لضياع جوانب كاملة من الحقيقة، وتهميشها بواسطة العدسة.

هذه البدهية بارزة عند "مذكور ثابت"، انطلاقا من حقيقة أن الالتفافات المختلفة، والحركات المتنوعة التى تشهد على نهمية الكاميرا واستعجالها، لا تكفيان لتأطير كل شىء واحتجازه فى الصورة، وقد تم التصديق على هذه الاستحالة، باستخدام أصوات من خارج الحقل البصرى.

* * * *

يريد كل واحد من الرجال الذين يلتقيهم المحقق أن يكون القاتل، أى النجم، إذ يعتبر المسئول الوحيد عن موت المرأة، وهو فى الحقيقة، الشخصية الرئيسية للدراما. لقد أصبح هذا الموت المفاجئ حجة للاستعراض، ولإبراز رغبات وأحاسيس غريبة على رتابة وعادية الوجود الحقيقى لهؤلاء الذكور الفاتحين.

ومع أن "مذكور ثابت" لا يقاضى القتيلة، إلا أنه بالمقابل، يسخر قليلاً من معاصريها، يخدشهم بجرعة من المرارة والتهكم، وبآن، يمنحهم قدرا من العطف والشفقة ، مع الاحتفاظ بمسافة بعيدا عنهم. هو أيضًا متسامح نحو شخصياته،

وبآن، محتشم عند الإيحاء باللقاء الشهوانى أو الجنسى، وأحيانا بوحدة الشركاء فى هٰذا الفعل الحميمى - أقدام ترقص، جسد يهتز، طربوش يحترق، مع غليان الحليب وانسكابه على الأطراف، مكبس آلة فى حركة دخول وخروج، ملابس داخلية معلقة على حبل غسيل فى بيت للمتعة...

بينما الرغبة التخييلية للرجل، والخطاب الذى يتضمنه هذا الخيال، يتوجه بكامله نحو لحظات اللقاء هذه، على حين لم / ولن نعرف أبدا وجهة نظر المرأة عن عشاقها، لأنها ماتت، أو بكل بساطة، فإنه أبعد من موتها الدلالى، هى لا تمتلك فرصة الكلام فى هذا العالم الذكورى ...

من جهة أخرى، يُعرب الفيلم كلّه، من خلال الصور، الأصوات، والكلمات، عن نسبيّة الأحكام، وهذه تعتمد فى المقام الأخير، على الطريقة التى يُموّقع كلّ ممثل للدراما نفسه فيها، يعمل تصفية أمام قصة ماضية أو حاضرة، والطريقة التى يُعيد كلّ واحد ترميمها ليكون شاهدًا عليها، وهذا ما يقودنا إلى القول، بأنّ كلّ شىء ليس أكثر من وجهة نظر، وفى الوقت نفسه، فإنه في السينما، لا يوجد الآخر وجوده إلا من خلال الزاوية والمحور اللذين يختارهما المصوّر، وأية لقطة عن طريق موقعها مع باقِى المشاهد، طولها وإيقاعها الذى يمنحها إياها المونتاج ، سوف تمتلك معنى قابلا للاختلاف، كما سوف تجلب رؤية خاصة للعالم، والتى تبرز أو تعلق ساترًا فوق العدسة، صوتا إضافيًا تضبيبًا أقلّ أو أكثر إلحاحًا، حضورًا لهذه الشخصية أو تلك، لفترة أقل أو أكثر طولا.

خلاصة القول.. يمتلك كل مكون سينمائى مسئوليته فى عملية السرد وطريقة الاقتراب من الحكاية، بهدف احتوائها وفهمها.

الأفلمة - كشهادة عما حدث - هى إذن مسألة سلوك (٨) وقضية أخلاقية بالعلاقة مع الذات، ومع من تصورهم الكاميرا، وبالآن، يؤثر كل فاعل للتجسيد الاجتماعى فى الأحكام التى نقوم بتحميلها على الآخر، مع كثير من القوة بحيث إن هذا الآخر لا يملك، أو لم يعد يملك - كحال المرأة - الحقّ بالكلام.

من هذه الزاوية، فإنّ فيلم "مدكور ثابت" هو فيلمٌ أقلّ "روائية" من كونه "بيان سلطات" و"حدود السينما" ، من تأثيرها فى المجتمع ، وفى تطور الذهنيات.

إذّ إنّه، عندما "يُصَوَّرُ" وهو "يُصَوِّر" ، يظهر الفنان بوضوح، المسئولية الجوهرية للسينمائىّ / المؤلف فى اتخاذ موقع، وتجسيد وعى معاصريه، ولهذا السبب، بلا

شك، فإن "مدكور ثابت" لا يُخفى علينا أبدًا، أى شىء من خبايًا الفن السابع، مانحًا البناء "الروائىّ" إلى الجمهور "كمادة" يتصرّف بها كما يشاء.

بالمقابل، ومع أنّ خيال الرجال قد شيّد "صورة" نسبية تمامًا، ولكنها على الأقل متطابقة مع القتيلة، تتفجر هذه "الصورة" فى نهاية الفيلم مع ضحكات واحد من عشاقها غائصًا فى نشوة التصوير.

ويقترن هذا المصير المكتمل بمزحة أخيرة وتهكمية، تتلخص بذلك، أى إنها ليست أكثر من "سينما"، إذن، لعبة اجتماعية صبيانية، وقصة من صُنع الخيال.

أخيرًا، وبناء على ما سبق، فإن فيلم "حكاية الأصل والصورة" يُجرب دروبًا استخدمت قليلاً جدًا من قبل تقود من "الفيلم" إلى "السينما"، أى من عنصر خاص - الفيلم - إلى منظومة عامة - التصوير، وفى داخل الفيلم نفسه، من الصورة - كعنصر مُفرد - إلى السرد الروائى أو التسجيلى - كمشاركة جماعية، حيث يُشكل "موقع التصوير" مجتمعًا ميكروسكوبيًا مُصغرًا. والعملية الإخراجية هى بمثابة مسئولية وجهد جماعى، وقد صيغت هذه الفكرة مُسبقًا فى "الباليه الميكانيكية" الرائعة، والتى منحها "مدكور ثابت" فى عام ١٩٦٧ عنوان "ثورة المكن".

وفضلاً عن بعض الابتكارات وعلاقتها فيما بينها (الآلات الميكانيكية، جريان الماء، الأصوات من خارج إطار الصورة، استخدام الظهور والاختفاء التدريجيين ما بين اللقطات ..)، يمتلك كل من العملين سلطتهما الخارقة على الاستحضار (الاجتماعى، والسياسى بشكل خاص)، وبالآن، بدعم المقارنة مع الأفلام الكلاسيكية الكبيرة [٩]، وتأتى ذلك - من بين عناصر عديدة - من البناء الإيقاعى المحدد لكل واحد من مكوناتها، والتى تسمح بتصنيف "ثورة المكن" / ١٩٦٧ بـ "سيمفونية تآلفية" [١٠]، وحكاية الأصل والصورة" / ١٩٦٩، بحكاية أخلاقية وفيلم بحث، "ينعكس" المتفرج فيه و"يتمعن" [١١]، بفضل دخول وخروج متواصلين، بين الواقع والخيال، الخيال والواقع، الخيال والخيال، الخطاب والحكاية، الصورة والصورة .... مثل مرآة، حيث تكشف لنا اللقطات على الشاشة عن أنفسنا، تشى بنا فى حالة تلبس، ونحن نشاهد عجزنا عن أن نعيش الآخر أبعد من مظهره وتخييلاتنا الخاصة.

"السينما"، هى إذن "مرآة مشوهة"، ولكنها بالمقابل، حليفتنا الوحيدة الأكثر إخلاصًا، وذلك عندما "تعكس" و "تتأمل" (١٢) المسرح الإنسانى بقدر من العمق والموهبة، كحال "حكاية الأصل والصورة"، والذى لن يتوقف أبدًا عن "إرباكنا" و"إدهاشنا" (١٣).

هوامش

(١) المقصود هنا المعنى الفوتوغرافى لـ Revelation (s) de l'image، وهكذا يمكن منح ترجمة أخرى للعنوان بـ "ظهور الصورة"، أى طوفانها فى الحوض على سطح السائل المظهر عندما تتحد معالمها وتفاصيلها، بعد أن كانت كامنة ومستترة، و S الجمع لتمنح الكلمة معانى كثيرة أخرى: شىء مثير للدهشة، إجهار، إنزال، إيحاء، وحى، كشف، إظهار، تصريح .. (المترجم والمؤلفة)

(٢) سوف نعرف لاحقا، أن فكرة "العرض" هذه مشتركة بين القصة المفردة المحكية هنا، والسياق السينمائى، حيث تمتلك كلمة "Projection" معنى مزدوجا: الانعكاس والإسقاط فى الآخر، وعرض فيلم على شاشة.

(٣) "سيسترشى": تجمع دينى أسسه الراهب "روبرت دو موليم" فى عام ١٠٩٨، بغرض العودة إلى جوهر تعاليم "سان بينوا" (المترجم).

(٤) "سالومى": أميرة يهودية، بنت "هيرود" و"هيرودياس"، رقصت أمام عمها، وطلبت رأس القديس "جان باتيست" انتقاما منه لإعراضه عن حبها، والقديس "جان بايتست" هو الذى تنبأ بمجىء السيد المسيح، كما قام بتعميده، وتوفى فى عام ٣٣ ميلادية (المترجم).

وبالتوجه فى هذا المسار المختلف للأحداث، يتعمد المخرج/ المؤلف إيجاد مسافة أولى مع الحكاية، بغرض كسر حاجز الوهم مع المتفرج، عبر "أيقونية" تعود مرجعيتها إلى الصرح التخييلى والثقافى الغربى (المؤلفة).

(٥) نقول بالفرنسية عن عشيق أو "عشيقة" بأنه يضطرم حبا / يحترق il s'enflamme، وذلك للإيحاء بأنه متيم بمحبوبته إلى حد بعيد، وهناك أيضا تعبير "الإفصاح عن حبه"، أى "déclarer sa flamme"، وفى الميثولوجيا القديمة، عوقب "بروميثيوس" لأنه سرق النار من السماء ومنحها للبشر، ليصبح مساويًا للآلهة (المؤلفة).

(٦) التعليق على أعمدة التشهير، هى عقوبة مخلّة بالشرف للتشهير بشخص ما، وفضحه على الملأ (المترجم).

(٧) لقد استوحى "دريغا فيرتوف" بعض المقارنات المونتاجية، عن طريق استعاراته لتشابهات فى الكلمات وطريقة نطقها، بدون أن تعنى المعنى، وأيضًا عن طريق تناظرات لغوية، على حين يعثر "مدكور ثابت" هنا على كونية الوضع الإنسانى، بشكل طبيعى يتقاطع فتحه، ويستعير من الاكتشافات الأكثر تفردًا، وأحيانا، الأكثر عمومية، والتى تؤسس فعلا الجوهر الإنسانى، ما يكفى مسبقا إثبات قيمة هذا الفيلم (المؤلفة)".

(٨) إن المغزى الأبعد من استخدام حركة الكاميرا المتابعة / "ترافلينغ" وأية حركة كاميرا، هى بالنسبة إلى جان لوك غودار "مسالة أخلاقية" (المؤلفة).

(٩) يذكرنا استخدام الصوت فى "ثورة المكن" بعمل السينمائى الأرمنى "أرتافازد بيليشيان"، وبشكل خاص فيلمه "الأهالى"، وفيه، كما فى فيلم "مدكور ثابت"، ينتج التتابع، ثم التوقف، عن طريق شريط الصوت (المؤلفة).

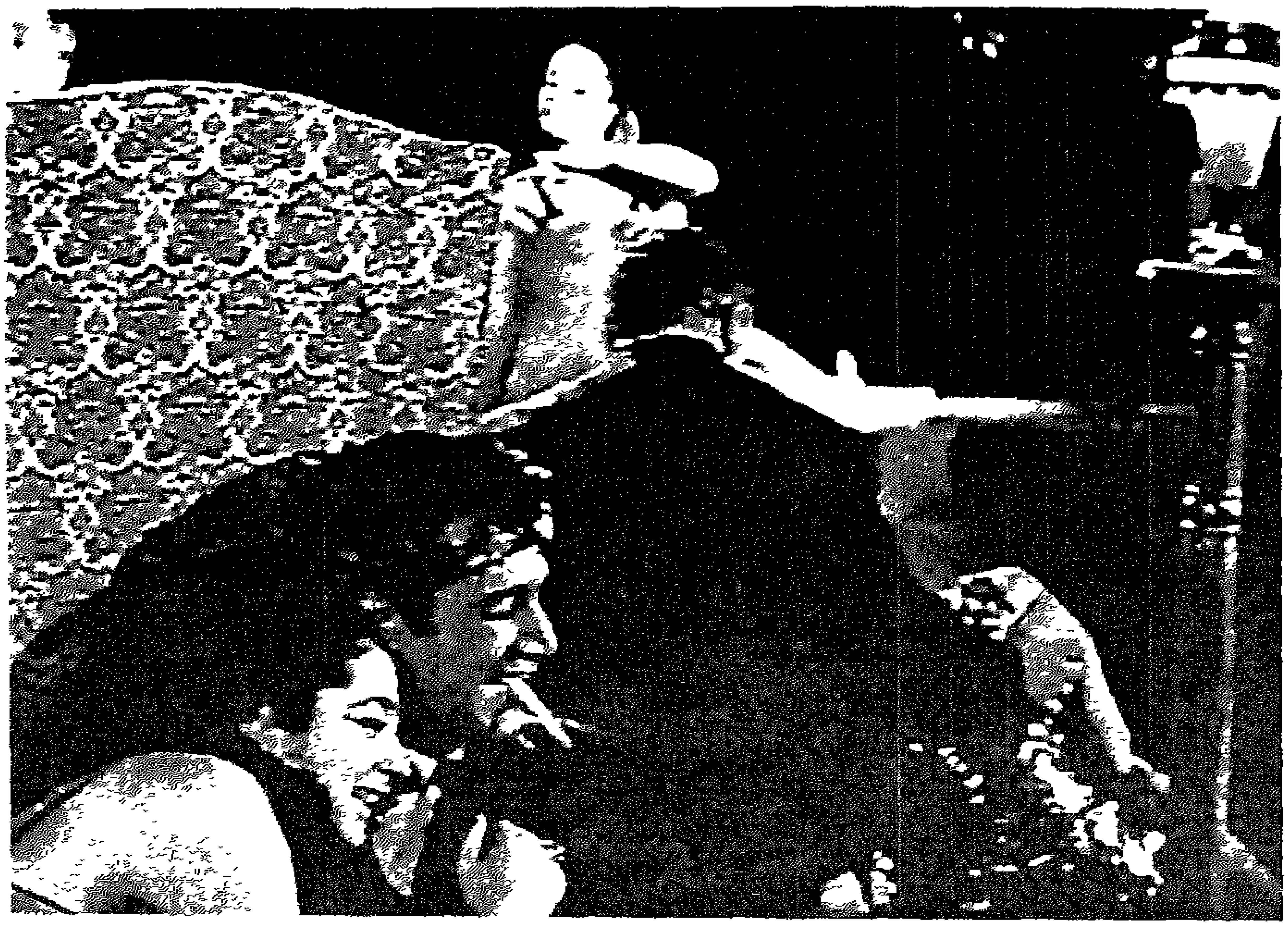
(١٠) سيموفونية تآلفية ... (المترجم)

(١١-١٢) تتضمن **(Se reflechir)** معنى الانعكاس والارتداد، وفى الوقت نفسه، التمعن والتبصر (المؤلفة والمترجم).

(١٣) تتضمن **(Confondre)** معنى الإفحام، الإرباك، الامتناع، الاضطراب، الدهشة.. (المؤلفة والمترجم).

د. فريديرك دوفو

- أستاذة فرنسية فى جماليات السينما، محاضرة فى جامعة باريس ٧ / جوسيو، المدرسة الوطنية العليا / لوى لوميير، وناقدة مخرجة السينمائية، والمسئولة فى مهرجانات دولية للسينما التجريبية.
- (١٩٨٢-١٩٨٦) اشتركت مع "ميشيل آمارجيه" فى تأسيس وتنظيم "المهرجان الدولى الطليعى للصورة، الفيلم، الفيديو".
- (١٩٨٦-١٩٩١) المسئولة عن الصفحات الخاصة بالسينما التجريبية لمجلة Kanal Magazine .
- منذ ١٩٨٠، أنجزت عددا من الأفلام التجريبية.
- مؤلفة عدد من الأعمال حول الفن، والسينما.
- فى (١٩٩٩)، اشتركت مع "صلاح سرمينى، وميشيل آمارجيه" فى تأسيس AFEP "الجمعية الفرنسية للتبادل والتعريف بالسينما التجريبية والمختلفة فى فرنسا والعالم العربى".



إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف :

صورة مدكور ثابت *

بقلم

أسامة القفاش

(مصر)

إن قراءة فيلم ما أمر غير معتاد فى كتاباتنا النقدية، ولكننا نواجه فيلما غير عادى ، حيث لا يمكن الكلام فيه عن " التصوير الرائع " أو " الإضاءة الموحية " أو " الإخراج المتمكن " ، إلى آخر هذا الكلام " المفرغ " . وبادئ ذى بدء : نقرر أنه لا توجد قراءة محايدة ، وإن قراءتنا لفيلم مدكور ثابت لا تنفى إمكانية قراءته بطرق أخرى متعددة وكثيرة ، بما يعنى أن قراءتنا هنا هى مجرد إحدى المعارف الكثيرة التى يتضمنها الفيلم * .

عنوان الفيلم / مدخل القراءة

إن أول ما نطالعه فى فيلم مدكور ثابت هو عنوانه الطويل "حكاية الأصل والصورة، فى إخراج قصة نجيب محفوظ، المسماة "صورة" [1] . إن عنوان الفيلم لا يتوقف عند مجرد صياغة مكتوبة على الشاشة ، بل إنه هو نفسه كل الجزء السينمائى الذى يتم به تقديم هذه العبارة، أى الجزء الذى يبدأ منذ اللحظة الأولى للفيلم ، وينتهى بحركة " بان Pan " دائرى لتواجه الكاميرا التمثال المقام فى الميدان، حيث يمثل هذا الجزء المقابل السينمائى للعبارة السابقة [2] . لقد حول مدكور ثابت العنوان إلى ملخص synopsis يرمى إلى تقديم قراءة أولية

---

*مجلة (ألف) ١٩٩٥ .

للفيلم، مما يذكرنا بالمثل الشائع : " الكتاب يُقْرَأ من عنوانه " . ومن المستحسن قبل الدخول فى تحليل الفيلم أن نقدم تلخيصا لهذا الفيلم - وإن كان يتحدى التلخيص - لأن مشاهدته قد لا تكون متاحة :

امرأة ورجل يرقصان على أنغام موسيقى هادئة يظهر نصفهما السفلى فى عناق شبقى، ثم ننتقل إلى صورة سيدة غير واضحة المعالم على الصفحة الأولى من جريدة الأخبار وقد كتب تحتها "مقتل مليونيرة أجنبية فى سفح الهرم ". يظهر صحفيان للتحقيق فى الحادث، أحدهما راشد الصحفى الذى لا يرى من الدنيا إلا القضايا الكبيرة، ومعه زميلته ماجدة التى لا ترى من الدنيا إلا الحوادث الصغيرة المثيرة . ننتقل بعد ذلك إلى بداية التحقيق. يتقدم شابان: محيى عبد العال ويوسف عبد العال، وكلاهما يدعى أنه القاتل . يترك المخرج هذين الشابين ليغوص فى الشارع بحثا عن القاتل، فيضبط رشاد أفندى الموظف فى الأرشيف على الدرجة الثالثة، والذى يحب محمد عبد الوهاب، وله علاقة بالقتيلة، فقد اشتغلت فى بيته. ويعايش الفيلم رشاد أفندى فى بعض المشاهد واللقطات، حيث نجده دائم القرف، لكن لا شىء يثبت إدانته. نجد الكاميرا بعد ذلك فى مواجهة أحد المشتبه فيهم : الحاج محمود ، صاحب مصنع نسيج، وهو الآخر كانت له علاقة بالقتيلة، ونعرف أنها كانت تحبه، وأنها لم ترفض له طلبًا قط، وقد حملت منه وأجهضها . لكننا لا نجد ما يثبت إدانته. ننتقل بعد ذلك إلى حسونة المغربى، رجل الأعمال المتحسر على أيام البورصة وأمجادها، والغارق فى المجون، ونعايشه فى بعض تفاصيل حياته لنرى إلى أى مدى وصل الاستهتار به وبمن يحيطون به. ندخل بعد ذلك بيت دعارة يديره عبد الغنى . نكتشف أن إحدى المشتغلات عنده بطلتنا، لكن وقد تغير اسمها مثلما تغير كل مرة مع الشخصيات الأخرى. والفيلم فى النهاية لا يبرئ أحدا ولا يدين أحدا. ننتقل بعد ذلك إلى القرية التى نزحت منها القتيلة لنرى والديها يستقبلان الخبر. أما الوالدة فتستقبله بالنحيب، وأما الوالد فبنوع من البرود والحياد؛ ذلك أنه اعتبر ابنته فى عداد الأموات منذ غادرت القرية[٣].

منذ البداية، وفى سكون الليل وصمته ، يدخل شاب إلى الميدان العام، يتراقص فى سعادة حالمة، ويصفر بنغمة موسيقى شهرزاد لرمسكى كورساكوف ، حتى يتحرك إلى مقدمة الكادر، حيث يسحب سريرًا من خارج الكادر إلى داخله

وسط الميدان العام ، ثم يضع ساترا بيننا وبين السرير ليقبل فتاته فى سعادة ، ولكن فجأة تنقض يد بسكين كبير من الأمام (بحجم الكادر) لتمزق السرير والساتر، بل وفى الحقيقة تمزق الكادر نفسه، وتنقطع موسيقى كورساكوف على صوت صرخة مكتومة، ومدوية.

وفى هذا المشهد الذى يجرى كله عبر ليل خارجى فى ميدان عام أمام مبنى كبير [٤] ، نلاحظ أن هناك مجموعة من الازدواجات التكوينية التى يتضمنها المشهد، إذ هناك العمق الداخلى / العمق الخارجى : الفتى قادم من الخفية / من داخل الكادر، واليد تدخل من الأمام / من خارج الكادر. وهناك أيضا ازدواج: اليمين / واليسار: الفتى يسحب السرير من اليسار إلى اليمين، واليد تدخل من اليمين إلى اليسار .

إن الازدواجات التكوينية تضعنا فى النهاية أمام تضاد معنوى : بين الفتى السعيد ، واليد حاملة السكين . وهذا التضاد هو الذى يؤكد الحدث ، فاليد تقطع كادر الفتى وتمزقه ، وفعل اليد الضخمة يلغى فعل الفتى تماما ، إضافة إلى أن استخدام الحجم الكبير جدا ليد - مقابل الجسم العادى للفتى - إنما يؤكد سيطرتها عليه ، كما يؤكد سلطانها وجبروتها ، وبالتالى نصل إلى العلاقة بين الفتى الذى يطمع فى حياة سعيدة هادئة، وتلك اليد التى تقتحم عالمه وتكسره ، أو بين الفرد، وهو المقابل العام للفتى، وبين سلطة غير محددة تقتحم حياته وتهدد أمنه.

هذا، ويظهر عدم تحديد كنه أو هوية السلطة هذه من كونها مجرد يد تحمل سلاحا، إنه مجرد شىء " فظيع " ، وهذا فى حد ذاته غموض ، ويقصد منه أساسا إثارة مجموعة من التساؤلات فى ذهن المتفرج المتلقى ، ألا يقول المشهد : إن خصوصية الإنسان تتعرض للانتهاك فى هذا العالم ؟ [٥] .

ولكن : أى عالم ؟ أى زمان ؟ ولماذا؟.. لا يقدم لنا المشهد / اللقطة إجابة ، وإنما الإجابة هى فيلم مذكور ثابت بأكمله .

فالعنوان هو تساؤل يقدم الفيلم إجابته. أما العلاقة بين اللقطات فى العنوان فهى علاقة جدلية ، حيث كل لقطة تثير تساؤلا ما مع المعلومة التى تقدمها ، بينما يتم تقديم الإجابة على هذا التساؤل من خلال المونتاج الداخلى ، وتغير التكوين داخل الكادر ، أو من خلال اللقطة التى تليها .

أما البناء الكلى لمجموعة اللقطات أو المشهد Scene [٦] فيقدم حلا عاما لتساؤلات اللقطات التى يحويها ، أو بعبارة أخرى فإنه يصوغ القانون الداخلى الذى يحكم أنساق هذا البناء ، أى ما أشرنا إليه من تضاد معنوى يتم خلقه من خلال الازدواجات التكوينية الحركية، إضافة إلى نفس الدور الذى قامت به الموسيقى ، فالمقطوعة سهلة من حيث إمكان عزفها " شهرزاد كورساكوف " ، وتحمل ضمنيا التراث الثقافى لألف ليلة فى نفوس المتفرجين ، وعندما يؤديها الفتى صفيرًا، إنما تعنى بالتالى اندماجا فى الذات ، ولذا يأتى توقفها المفاجئ معبرا عن نفس التضاد المعنوى ، فتوقف الموسيقى هنا يعنى تحطم حرية الفرد .

وفى اللقطة التالية نرى مجموعة من الشباب ترقص على أنغام موسيقى حديثة فى حديقة، ثم وبحركة انقضاض إلى الخلف Out Zoom ينقسم الكادر إلى خلفية فى اليمين يرقص فيها الشباب، ومقدمة إلى اليسار [٧]، فيظهر مسيح يوضع على الصليب، ولا يظهر المسيح بكامله، ولكن يظهر الجزء الرمزى الأساسى فيه : اليد، حيث نرى فى تكوين غريب وعلاقة تغريبية مع حافة الكادر[٨]. يده وهى تدق [٩] فى الصليب، ويتعالى صوت الدق مع اختفاء الموسيقى.

من الواضح أن الإدانة تتحول إلى شكل عام ، الإدانة لم تعد لليهود ، بل للإنسانية كلها، الجنس البشرى كله مسئول عن جريمة صلب المسيح ابن الإنسان، أى إنه مسئول عن قتل البراءة والطهارة التى يرمز لها المسيح. إن الإشكالية التى تمثلها هذه اللقطة هى التى تتضح من خلال الترابط بين الخلفية (الشباب الراقص) والمقدمة (المسيح المصلوب) .

ضياع الشباب = ضياع البراءة

تلك هى المعادلة التى يقدمها المخرج ، وتشكل هذه المعادلة إشكالية عصره ، أى أواخر الستينيات، عصر ثورات الشباب، وحركة الهيبيز، وموجات عدم الانتماء والتمرد والتمزق. وإحدى إجابات الإشكالية - وهى سبب هذا الضياع - يقدمها مدكور ثابت من خلال الصوت ، فتتحول الموسيقى - وهى الفن الشعورى الخالص - إلى دق - وهو شكل مادى خالص - يعنى غزو المادية للعالم [١٠] ، وهو ما يطرحه المخرج .

ويتبقى من العنوان لقطة بان دائرى ١٨٠ درجة، من اليمين إلى اليسار، حيث نواجه من خلال عين الكاميرا الباحثة تمثالا كبيرا لامرأة مجنحة ، والحركة كما

نرى تطرح تساؤلا : من هى تلك المرأة ؟ وأيضا : أين تلك المرأة ؟ هل هى البراءة أم العدالة أم الحقيقة ؟

تلك هى إشكالية مدكور ثابت الأساسية، وإشكالية كل شاب فى عصره وفى عالمه: مصر فى نهاية الستينيات!

عن مقدمة الفيلم

عند قراءتنا لعنوان فيلم مدكور ثابت قلنا إنه يمثل ملخصا عاما للفيلم ككل متكامل، الأمر الذى يمكننا أن نسميه " براعة الاستهلال " ، وهو المفهوم اللغوى الذى نستعيره من النقاد القدماء [11] ، ومثاله حائية جرير التى مطلعها: "أتصحو أم فؤادك غير صاح؟ " وهو يمدح بها عبد الملك بن مروان الخليفة الأموى ، فما كان من عبد الملك الذواقة إلا أن قال له: " بل فؤادك أنت يا ابن اللخناء " .

وقد فسر ابن سلام هذا بقوله إن جريرًا أساء الأدب، ولم يحسن اختيار اللفظ الذى يخاطب به الخليفة ، بينما نجد أن بائية أبى تمام وهو يمدح المعتصم بعد فتح عمورية . والتى مطلعها " السيف أصدق أنباء من الكتب " . قد لاقت استحسان النقاد، وقالوا إنها توجز الموضوع وتقتحمه، وهو ما عمد إليه مدكور ثابت فى عنوان فيلمه ، فقد أوجز واختصر ومهد لموضوعه، وطرح إشكاليته المركزية مباشرة .

ولقد عمد مدكور ثابت بعد ذلك إلى الدخول بنا ومعنا فى فيلمه من خلال بطليه اللذين اختار لهما مهنة المتاعب، ألا وهى الصحافة. وبطلا مخرجنا (راشد وماجدة) صحفيان شابان يحققان للمتفرج عملية التعيين أو التماهى identification [12]، أى دخول الوهم ، فمن خلال نموذجين نمطيين [13] جدا . شابين ناجحين محترمين . يتعرف المتفرج على نفسه، ويبدأ فى التطلع لتحقيق ذاته المرجوة فى الوهم. مدكور ثابت إذن يقدم لمتفرجه خيطا يدخل به عالم الوهم، ويسهل له عملية التعيين .

ولكن هذا أحد وجهى العملة فقط ، فالحقيقة أن مدكور ثابت حين يدخل المتفرج فيلمه من خلال بطليه ، إنما يطرده منه أيضا من خلال هذين البطلين ، وبالتحديد من خلال اختيار الممثلين اللذين يلعبان دور البطولة . فأحد جوانب عملية التعيين التى هى أساس دخول الوهم هو النجم، أى الممثل الشهير، الذى يحقق من خلال مجموعة من أدوار متكررة ومتشابهة تراثا معينا يترسخ فى

الذاكرة البصرية للمتفرج ، بحيث نجد أن لكل نوعية من المتفرجين نجمها المفضل، وحيث نجد نجوما تختفى ونجوما تظهر مع تغير النمط الثقافى السائد، وتغير الطبيعة الطبقية للمتفرج وما يطلبه، فنظام النجم star system يشبه عملية التغذية الراجعة feed back : المتفرج يطلب نمطا معينا، ويحقق نجم ما هذا النمط ، ثم يصبح النجم هو هدف المتفرج ، وهكذا .... ومن ثم فاختيار وجهين جديدين لا يعطى الفرصة لاكتمال عملية التعيين، وبالتالى فإنه من خلال هذا يحقق المخرج هدفين:

١ ـ كسر نظام النجم، وتحقيق استقلال الفيلم الموضوع.

٢ ـ إلغاء عملية التعيين المسبقة ، وبالتالى تصبح العملية رهنا بما يقدمه الفيلم من مادة يمكن للمتفرج من خلالها التعرف على ذاته .

أما الهدفان فى ضوء فهمنا السابق فإنهما متلازمان ، ومدكور ثابت يحول عملية التعيين إلى سلاح يستخدمه لمخاطبة المتفرج. إنه - كما يخبرنا [١٤] - يحاول تحقيق عملية " كسر نسبى لحاجز الوهم " من أجل خلق حوار جدلى ، وذلك بالدخول والخروج مع المتفرج ، من وإلى الفيلم. وضمن ما يتحقق به ذلك، تتم عملية الكسر لحاجز الوهم ، أى طرد المتفرج من الفيلم، من خلال الانتقال المفاجئ فى لغة الحوار من العامية إلى الفصحى [١٥]. ولكن هذا الانتقال مشروط بالصوت الآتى من خارج الكادر Out of screen : صوت انفجار القنابل والطائرات ، الذى يعمل بمثابة حافز إنذارى ينبه لخطر قادم ، وهذا هو المستوى السياقى ، حيث يستغل مدكور ثابت هنا إمكانيات السيناريو التوكيدى فى رسم الشخصية (من خلال اهتمامات الصحفى وطبيعته) ليؤكد أن "راشد" ينتبه للأحداث الكبيرة . وأما على المستوى التصورى فنفهم زمن الحدث من هذا الصوت، أو أنه يتأكد لنا هذا الزمن ، إن أردنا تعبيرا أدق ، فكأن الصوت هنا يستغل - وظيفيا - ليقدم ثلاثة معان:

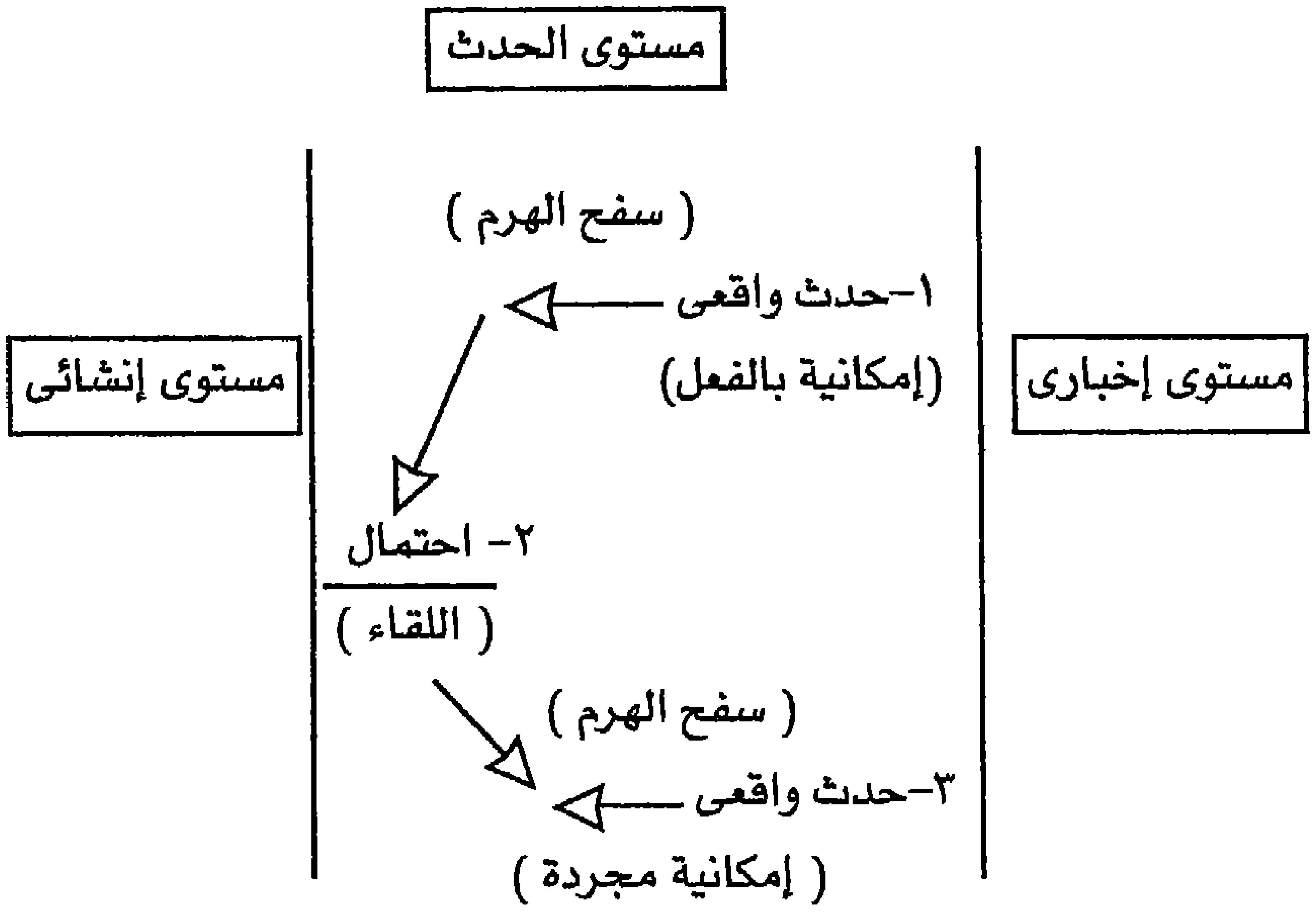
١- معنى تنبيهى.

٢- معنى درامى.

٣- معنى زمانى.

هذا إلا أن عملية التنبيه لا تتم من خلال الصوت، بل إن هناك مجموعة من

الأدوات قد استخدمت لتكوين مستويات عدة، بحيث يفهم هذا من خلالها: فتغير مكان الحدث المتقاطع (شكل ١) بين مكان الجريمة (سفح الهرم) ومكان لقاء الأحبة ، إنما يمهد لهذا الكسر الكامل ، وأيضا يكسر الحاجز نسبيا [١٦] ، إذ يحدث هذا الكسر من جراء محاولة المتفرج تتبع الأحداث وتفهمها، وعدم اتساق ما يحدث أمامه نسبيا . كذلك فإن حركة الممثل تؤدى دورا فى هذا التنبيه : فاتجاه راشد (محمود ياسين) إلى المتفرج ومخاطبته بهذا الشكل المسرحى المقصود ، تفيد التذكير بأنه يرى فيلما، وأن هناك أكثر من وجهتى نظر ، كما أن هذه الحركة تؤدى نفس وظائف الصوت التنبيهى، فهى تعطى معنى دراميا (اهتمامات راشد)، وأيضا معنى تنبيهيا .



شكل (١)

نحن نرى - ويتضح هذا فى اتجاه الأسهم - أن الحدثين (١) ، (٣) هما الواقع السياقى المستمر، والذى يخبرنا به الفيلم . إذن فهو ما يقع تحت المستوى الإخبارى. ويفهم هذا من خلال أنهما الحدثان اللذان يشكلان عملية التحقيق (الفيلم) . فكونهما قد حدثا هو أمر متروك لنا، وهما بالتالى يقعان تحت قوانين

المكان (سفح الهرم) والزمان (أواخر الستينيات)، ومن ثم فالتتابع بينهما مستمر (الأسهم) ، بينما أن الحدث (٢) هو احتمال مجرد، إذ يمكن تحققه من خلال الإمكانية المجردة وليس الإمكانية الفعلية للواقع . إنه حدث إنشائى تصورى ، فاتجاه السهم من الحدث (١) إليه هو مجرد ترتيب سينمائى ، لا ترتيب إنشائى تصورى، فاتجاه السهم من الحدث (١) إليه مجرد ترتيب سينمائى، لا ترتيب سياقى cinematic syntax not syntactical syntax، وبذا فهذا الحدث يماثل اللقطة الإخبارية لإعطاء معلومة فعلية لا تحتمل الصدق أو الكذب، أو لتوجيه تساؤل ما، وبالتالى إثارة الانتباه، وهو هنا يقوم بثلاث وظائف:

١- على المستوى الدرامى: يقدم تأكيدا لاهتمامات كل من راشد وماجدة، من خلال حركة كل منهما وتأثره بالمنبه الخارجى [١٧].

٢- على المستوى السينمائى: يعمل على كسر حاجز الوهم، من خلال كسر الترتيب السياقى، وكذلك من خلال الجزئية السابق شرحها (الصوت، الحار، وحركة الممثل، إلخ).

٣- على المستوى المعنوى semantic level : يخلق ازدواجا لفظيا لغويا (العربية / العامية)، فيعبر عن ازدواج داخل شخصية (راشد)، وتمزق مماثل (الجدية / الهزل، القضايا الكبيرة العامة / المشاكل الصغيرة الخاصة) . وأيضا يعبر عن تناقض بين الشخصيتين (راشد - ماجدة) خالقا قطبى قضية منهما، وهو الأمر الذى يستفيد منه دراميا كما نرى [١٨] .

لذا نؤكد على أن الحدث هو مجرد احتمال يقع تحت قوانين الإمكانية المجردة، فهو ليس رجوعا للماضى، وليس طرحا مستقبليا . إن الحدث كما قلنا يقدم علاقة راشد وماجدة، وهو لا يشرح فقط العلاقة، ولكن راشد الشخصية / المثال type. إن راشد بتكوينه إنما يمثل مثقف العالم الثالث بكل تناقضاته، حيث يكون التناقض بين الفكر والممارسة سمة رئيسية من سماته، فراشد الذى يهتم بالقضايا العالمية، وتشغله مشاكله الإنسانية، يحب ماجدة التى لا تهتم إلا بالمشاكل الصغيرة، وبما يراه هو تفاهات. وهنا تثور إشكالية الحب فى ظروف مجتمع من المجتمعات النامية، وتزداد تخصصا فتصير: معنى الحب فى مصر.

ويعود مدكور ثابت لاستخدام التكوين للتأكيد على هذه الإشكالية، ولا نغالى إن قلنا إنها إشكالية الفيلم الرئيسية، أو على الأقل إحدى أهم إشكالياته. فمن

خلال كادر غير متوازن، ويرتكز ثقله إلى اليمين، تظهر سيطرة ماجدة بالحركة وبالمكان، فهى تشير من أعلى إلى اليمين، إلى راشد الذى يقبع ساكنًا أسفل إلى اليسار، فهذا الكادر يلخص العلاقة التناقضية بين الاثنين / الواحد .

وفى هذه اللحظة بالذات يختار مدكور دخول فيلمه بشخصه وبشكل إنذارى، مستخدما الصوت (ستوب) ليدخل بشخصه، وهنا نسأل: لماذا اختار مدكور ثابت دخول الكادر بشخصه؟ هل يحاول الاستفادة من هيتشكوك أو من يوسف شاهين؟ أو هل هو يحاول هنا أن يتشبه بهذين الأستاذين؟ فى رأينا أن التشابه ليس بينه وبينهما، ولكن بينه وبين اثنين آخرين - رغم أن أفلامهما جاءت فى سنوات لاحقة على فيلم مدكور ثابت - أحدهما مصرى هو خيرى بشارة فى فيلمه "العوامة ٧٠"، والآخر كوبى توماس جوتيرييز آليا فى فيلمه "ذكريات التخلف".

إن الدخول بالذات يحدث أكثر من معنى فى ذهن المتفرج، وأول هذه المعانى: إخبارى إنشائى، ويقصد به كسر الحاجز الوهمى، وإلغاء عملية التعيين، وكأنه يقول: أيها الأصدقاء المتفرجون، أنتم تشاهدون فيلما، ولا داعى للاندماج معه، فتذكروا هذا، وذلك من خلال خلق السينما داخل السينما [١٩]، إلا أن هناك مجموعة أخرى من المعانى تتداعى، إذ تستدعيها عملية التشابه الموقفى والارتباط المعنوى semantic relationship ، أو التماثل فى المبنى والمعنى، كما أن الاستدعاء بصرى visual أولا، ومعنوى semantic ثانيا، وهى خاصية سنحاول مناقشتها فيما بعد.

إن رؤية ومشاهدة جوتيرييز آليا المخرج بشخصه (مخرج يعمل فى المعهد الدولى للدراسات السينمائية فى كوبا I.C.A.I.C) [٢٠]، تعنى تطابق مشاكله مع مشاكل بطله، رغم أنه ليس بطله، أى إن البطل يمثل المخرج، ولكنه ليس المخرج تماما .. وتلك هى نقطة التشابه أيضا مع خيرى بشارة (فيما بعد)، إذ فى تصورنا أن اللقطة التى يخاطب فيها أحمد الشاذلى "أحمد زكى" خطيبته "تيسير فهمى" قائلا: "ده خيرى بشارة.. مخرج زميلنا فى التسجيلية.. سالف منى خمسة جنيه.. وكلنا بنستلف من بعض" . هذه اللقطة هى تأكيد من خيرى بشارة أنه ليس أحمد الشاذلى، ولكن مشاكله هى مشاكل أحمد الشاذلى. إن مشاكل أحمد الشاذلى هى مشاكل كل جيلهما، كما أن الضمير يعود على خيرى بشارة وعلى أحمد الشاذلى، وفى ضوء هذا نفهم عملية دخول مدكور ثابت للكادر، أى لفيلمه،

إنهـا إذن عـملـيـة تعـيـين للذات مع الموضـوع with object identification وكـأنه يقـول إن مـشـاكل راشـد هـى مشـاكلى ومـشـاكلك أيهـا المشـاهد، بل ومشـاكل كل مثقف، وإلى حد كبير هى مشاكل كل فرد فى دول العالم الثالث [٢١].

ومن هنا يتطابق دخول المخرج مع اعتذاره للمشاهد بعد ذلك: "نأسف لعرض هذا المشهد.. وهو غير موجود لا فى القصة ولا فى السيناريو"، إن هـذا الاعتذار هو نوع من التنبيه، فهو حين يقول: "لا فى القصة ولا فى السيناريو" [٢٢] يقصد أن ما نشاهده يختلف عن الشكل التقليدى القديم للسينما، مع التأكيد أن هذا القديم ما زال يحاصره، وذلك أيضا من خلال الحوار: "معلش.. نلغيها فى المونتاج".. مع أنه يعرض ما حدث .

إن المخرج هنا يطلب من المشاهد عملية تعيين مخالفة للعملية التى تحدث له عند دخوله السينما وابتلاعه جرعة المخدر، إنه يطلب منه التعيين مع موضوعه - مشكلاته، واقعه، ومجتمعه. ومن ثم فهو يعمل بشكل يعاكس تماما ما اعتاده المتفرج، إنه يطرح إشكالية مثقف العالم الثالث بشكل آخر: ما الحل بالنسبة لى؟ هل أتخلى عن أفكارى واقعيا وأمارسها كلاميا؟ هل أطالب بالتجديد السينمائى كلاميا وأقع فى حبائل سينما الشباك والجمهور عايز كده فعلا؟ وما السبيل لتقديم هذا الجديد الذى أطالب به؟ وكيف؟ وما المناخ الذى يتيح تقديم الجديد؟ إن هذه الأسئلة هى متناقضات راشد الداخلية، وتناقض راشد/ ماجدة الفيلمى، وبالتالى هى إشكالية الفيلم التى قدمناها من قبل "الإجابة على هذه الأسئلة أو تفسير هذه الإشكالية أجبر مدكور ثابت على البقاء عشرين عاما دون تقديم فيلم جديد" [٢٣].

وينتقل بنا الفيلم - بعد ذلك - إلى موضوع التحقيق، وذلك من خلال دخول ضابط الشرطة للكادر، ثم حواره مع الصحفية حول القاتل والقتيلة، حيث إن وجهة نظر ضابط الشرطة تمثل وجهة نظر عامة، إنه مثال واضح على تأثر مدكور ثابت بفكرة "تيباج" أيزنشتاين، ويتضح هذا من خلال حركة الضابط البطيئة الآمرة، وشكل تعامله مع مرءوسيه وطريقته فى الكلام مع الصحفية....إلخ. إنه يمثل سلطة بأكملها حاملة بيروقراطية آمرة.

ويتضح هذا فى تعامله مع الشخصين اللذين يقدمان نفسيهما على أنهما القاتلان "يوسف ومحيى"، ونلاحظ أن الـ "ميزانسين" لكل منهما قد تكرر

بالحرف [٢٤] ، والتكرار يفيد التوكيد، وهذا المعنى الشكلى يقودنا إلى أن التوكيد هو على حالة كل منهما، أى ما يعانيان منه، وبالتالى ما يعانى منه كل شباب هذا الجيل من تمزق وفقدان للهوية وافتقاد للحب، ومن ثم فهذا المشهد يستدعى الجزء الثانى من العنوان إلى ذهنية المتفرج، فهو يؤكد على ما تضمنه العنوان، وأيضا يجيب على تساؤلاته من حيث تحديده للمكان والزمان، فهو يضع الإشكالية فى شكل أكثر خصوصية، حيث شباب مصر يعانى التمزق وفقدان الهوية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، ومن ثم تكون المقدمة ردا جدليا على العنوان، ومن هنا أيضا يحتفظ الفيلم بتسلسله السياقى وترابطه فى ذهنية المتفرج .

إننا نفهم فقدان الهوية والبحث عن الذات من خلال موقف "محيى إسماعيل" العبثى، حيث بحثه العدمى عن الشهرة. الذات ("أهو الواحد يعمل أى حاجة يمكن يبقى حاجة")، فهو هنا يمثل ريفيا يضيع فى المدينة، وبالتالى يخلق ازدواجية بين الريف/الحضر [٢٥]، كما يعود الفيلم لاستخدام هذه الازدواجية فيما بعد لتعطى معنى عاما، ولكن بازدواجية أخرى فى المعادلة: الريف/ الحضر، البراءة/ الضياع .

وبينما يبحث محيى عن شهرة الذات، يبحث يوسف عن الحب/ الذات، أى هدفه الذى لا يجده فى هذا المجتمع، ومن هنا يتعادل الاثنان فى ضياعهما وفقدان هويتهما، فتتحول حالتاهما إلى عمومية فقدان الذات فى مجتمع لا يرحم، ويؤكد مدكور ثابت على طبيعة هذا المجتمع، ولكن من خلال الشخص الثالث الذى يسمح له بالدخول: إنه الصحفى، أو ترس الدعاية فى آلة المجتمع الرأسمالى. وبانتهاء هذا المشهد الذى يقدم لنا فيه مدكور ثابت آخر خيوط فيلمه، يدخل مباشرة فى الفيلم بأسلوب "سينما داخل السينما" مرة ثانية .

وهكذا يبنى مدكور ثابت فيلمه أساسا على الشكل الملحمى البريختى [٢٦]، فى قالب بوليسى، فيتشابه هنا مع جان لوك جودار فى استخدام هذا القلب [٢٧]، حيث يلتقيان بغرض شد المتفرج وجذب انتباهه (يوضح الشكل رقم ٤ كيف نرى هذا من خلال شكل الشمس متعددة الأشعة)، وهو ما سنحاول قراءته فيما بعد.

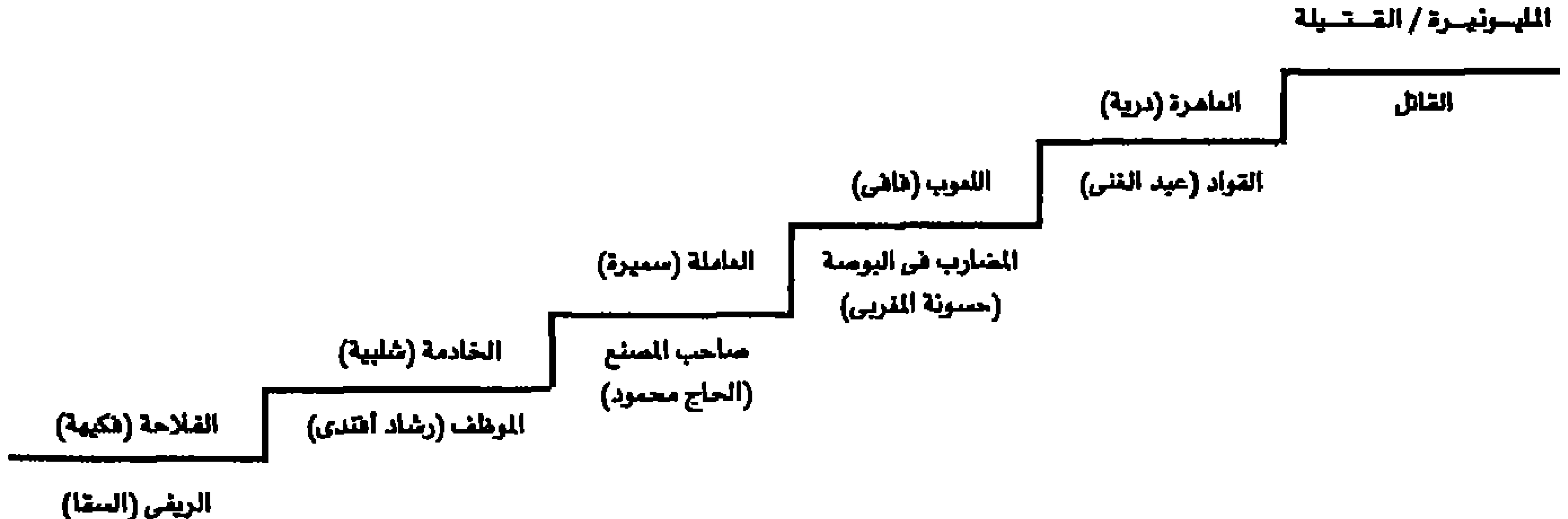
بنية الفيلم

يبدأ مدكور ثابت أول فصوله بمجموعة لقطات تسجيلية لواقع يومى حياتى فى القاهرة: الأتوبيس، ميدان التحرير، الزحام، الشوارع التجارية، إلخ، مع صوت

المخرج يأتى من خارج الكادر: "إوعى الناس تشوف الكاميرا يا رجائى.. معلش نبقى نتصرف فى المونتاج".

ومع جملة "إوعى الناس تشوف الكاميرا" نرى الناس تتطلع باهتمام للكاميرا: كل فرد يريد أن يظهر على الشاشة، وأن يصير نجمًا، مثلما يحدث حين يوجه مصور فى مباراة لكرة القدم كاميرته نحو الجمهور، ويتنبه البعض لذلك فيأخذون فى الإشارة والتلويح، ليس لفرد معين ولكن للجميع. إن ما يحدث أمامنا على الشاشة فى فيلم مدكور ثابت هو جزء من أسطورة السينما.

إنه التناقض المقصود إذن، حيث التحول إلى المعنى المضاد - (خلّى الناس تشوف الكاميرا) - هو ما يقصده مدكور ثابت، إذ يتحول الأمر إلى: (شوفوا نفسكم على الشاشة - هذه هى مشاكلنا، وتلك هى حياتنا). مدكور ثابت يتوحد إذن مع المتفرج، وطلب منه الانتباه، أما الحوار فيتم من خلال الكاميرا والصوت، وهكذا يكون المتفرج على أقصى درجة من الانتباه حين يندفع بكاميراته داخل رأس رشاد أفندى - الذى يبدأ معه مدكور أول فصوله، أو بالأحرى يبدأ به أول أفلامه، فكل ما شاهدناه كان تقديما - لتندفع منه بنية الفيلم، حيث يظهر الشكل رقم (٢) كيف أن بنية الفيلم العامة تتطابق مع شكل السلم، من خلال متابعة الشخصية الرئيسية، وهى الصورة: صورة القتيلة.



شكل (٢)

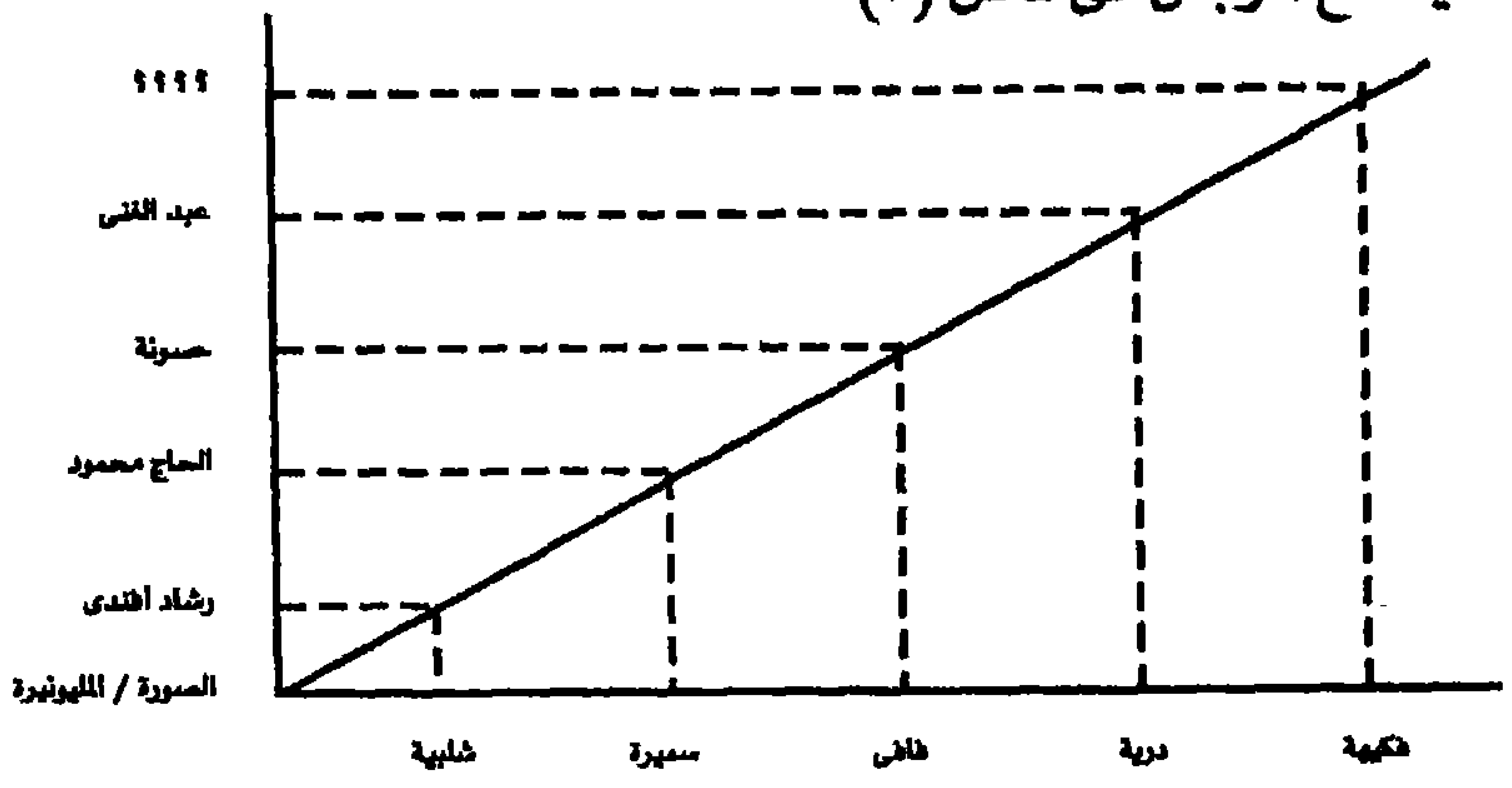
* الشخصية الرئيسية تتدرج فى السلم الاجتماعى حتى تصل إلى أن تصبح مليونيرة مع موتها .

* لا يمثل الفيلم ترتيب الفيلم، إذ كما نرى، فإن الفصل الأخير هو بداية درجاته، أما بدايته فهى نهاية درجات السلم .

* تعتبر درجة القواد / العاهرة فى مستوى أعلى من المضارب/ اللعوب، لأن معيار الاختيار هو النقود والسلعية، ومن ثم فدرجة السلمية التى توافق درجة القواد/ العاهرة [٢٨] أعلى بكثير من تلك التى للمضارب/ اللعوب .

ونلاحظ أن البطل الذكرى الضد، هو الصورة المقابلة لهذا التدرج، فهناك وجهان لعملة الشخصية الرئيسية، أولهما: القتيلة، والآخر هو البطل الذكرى الضد، وكأن المرأة التى لا نراها أبدا إلا كصورة فى جريدة، أو من ظهرها، هى المرأة الى تعكس خبايا هولاء الرجال الذين يمثلون شرائح اجتماعية مختلفة .

ولا يدل عدم رؤيتنا للقتيلة قط على أنها مرأة فقط [٢٩]. فالمؤكد هنا أن الجميع يعرفونها، ولكن هل يعرفون شخصية واحدة؟ هذا التساؤل يشكل إحدى إشكاليات الفيلم، والتى يؤكدها مدكور ثابت فى قوله : "صورتك المقتولة فيها صورة بلدنا كلها". وليس المقصود طبعا نوعا من الرمزية الفجة فى العلاقة بين مصر والقتيلة، إذ إن تحول القتيلة من مجرد حالة عامة إلى رمز عام، يعتبر محاولة لخلق نمط جديد.. إن مدكور يضعنا أمام العنوان، فهو يبحث عن علاقة القتيلة مع الرجال من أصل/ الجثة - الصورة/ مصر. وهكذا يمكننا أن نمثل علاقة القتيلة مع الرجال فى شكل (٣)



شكل (٣)

* يمثل المحور الأفقى ترتيب الشخصيات التى تمثل الصورة - وسياقيا هى بداية من القتيلة باعتبارها نقطة الصفر.

* يمثل المحور الرأسى ترتيب الشخصيات الذكرية الضدية. وسياقيا هى بداية من الصورة باعتبارها نقطة الصفر.

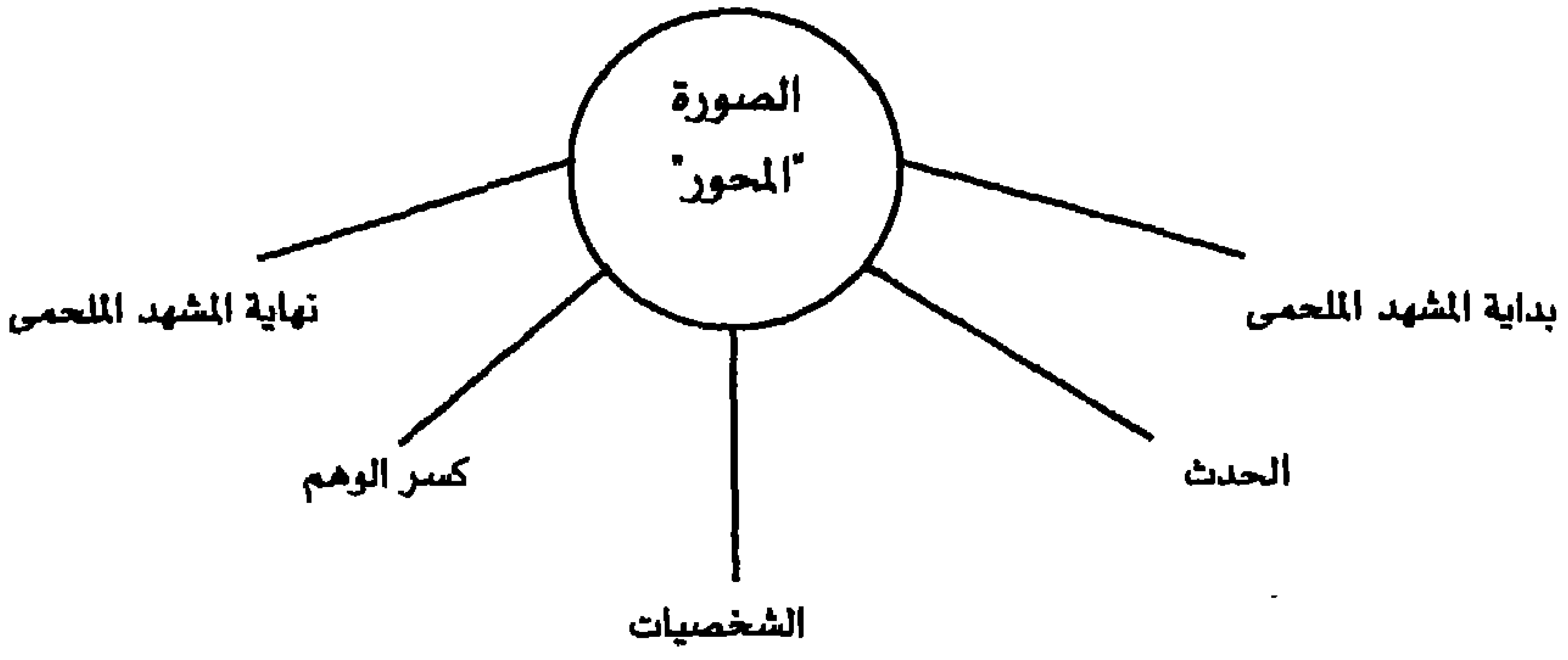
* تمثل العلاقة بين الاثنين خطا بيانيًا مستقيمًا لو مددناه على استقامته وأسقطنا منه عمودا على فكيهة يتضح لنا دوره، وذلك من خلال عملية استقراء.

إن الخط البينى الذى يمثل العلاقة بين المرأة المقتولة والرجال، هو الخط البيانى لدور المرأة فى المجتمع، فهى مجرد سلعة فى مجتمع ذكرى، حيث ينظر إليها الكل باعتبارها جسدًا فى سوق للنخاسة، ومن هنا نفهم لماذا وضعنا درية / عبد الغنى فى درجة أعلى من حسونة / فافى، ومحمود / سميرة أعلى من رشاد/ شلبية فى بناء السلم (شكل ٢) ، ونفهم كذلك لماذا أتيا سياقيا متأخرين فى الترتيب، فما حدث هو تطور فى سلعية القتيلة : إنه إظهار لنظرة المجتمع للمرأة / السلعة، فالدعارة هى الاستغلال الأقصى للمرأة بواسطة الرجل الذى يستطيع أن يدفع (هى قمة سلعية المرأة) [٣٠] .

وهكذا فحتى لو استقرت فكيهة فى الريف، فإنها لن تفلت من هذا الخط البينى ، ذلك الخط الذى يمثل نظرة اجتماعية عامة، كما يمثل الدور الذى يرسمه المجتمع البرجوازى الإقطاعى للفتاة ، ففكيهة ستصبح سلعة شاءت أم أبت، وهى ستتزوج من يستطيع أن يدفع الثمن، وهى حين ترفض السقا ترفضه لأنه غير قادر على دفع ثمنها "إشباع طموحاتها وأحلامها"، ففكيهة هى فرد من مجتمع فيه الدفع عدا ونقدا، أو قيمته الوحيدة، لا مكان للحب ولا للعواطف، وهو ما نراه من خلال تطورها فى كل مشهد.

البنية العامة للمشاهد

ذكرنا فيما سبق أن شكل الفيلم البنائى هو التمحور حول المركز أو الشمس ذات الأشعة المتعددة (شكل ٤).



شكل (٤)

وكما يظهر من شكل (٤)، يبدأ المشهد الملحمى episode [٢١] بلقطة كبيرة للشخصية الضد: فى المشهد الملحمى الأول "وجه رشاد فى البروفيل"، وفى الفصل الثانى ظهر محمود، وفى الفصل الثالث أقدام حسونة الهابط.

هذه البداية تمثل أول أشعة الشمس، وهى بداية غير مألوفة للحكاية، فتقليديا تكون اللقطات المتوسطة أو البعيدة أو العامة هى البدايات الملائمة، بينما تحفظ اللقطات الكبيرة لإبراز العواطف وتحليل الشخصيات، وبالتالى التعيين فى الشخصية[٢٢].

وهنا يختلف دور اللقطة الكبيرة عن هذا الدور التعيينى ، فهى هنا تؤدى غرضا آخر، إنها تعطينا الفرصة للتعرف على الشخصية، ومن ثم تؤكد فكرة المرأة التى نبحث فيها عن صورة القتيلة، أى عن تاريخها، الذى هو تاريخ سلعيتها وتشييئها، وبالتالى تصبح اللقطة الكبيرة وسيلة للتعرف على أسباب التشيؤ، أو الأشخاص التى أدت إلى هذا، وهى [٢٣] بدورها تعانى من نفس فقدان الذات والاغتراب والتشيؤ، كلٌّ على مستواه.

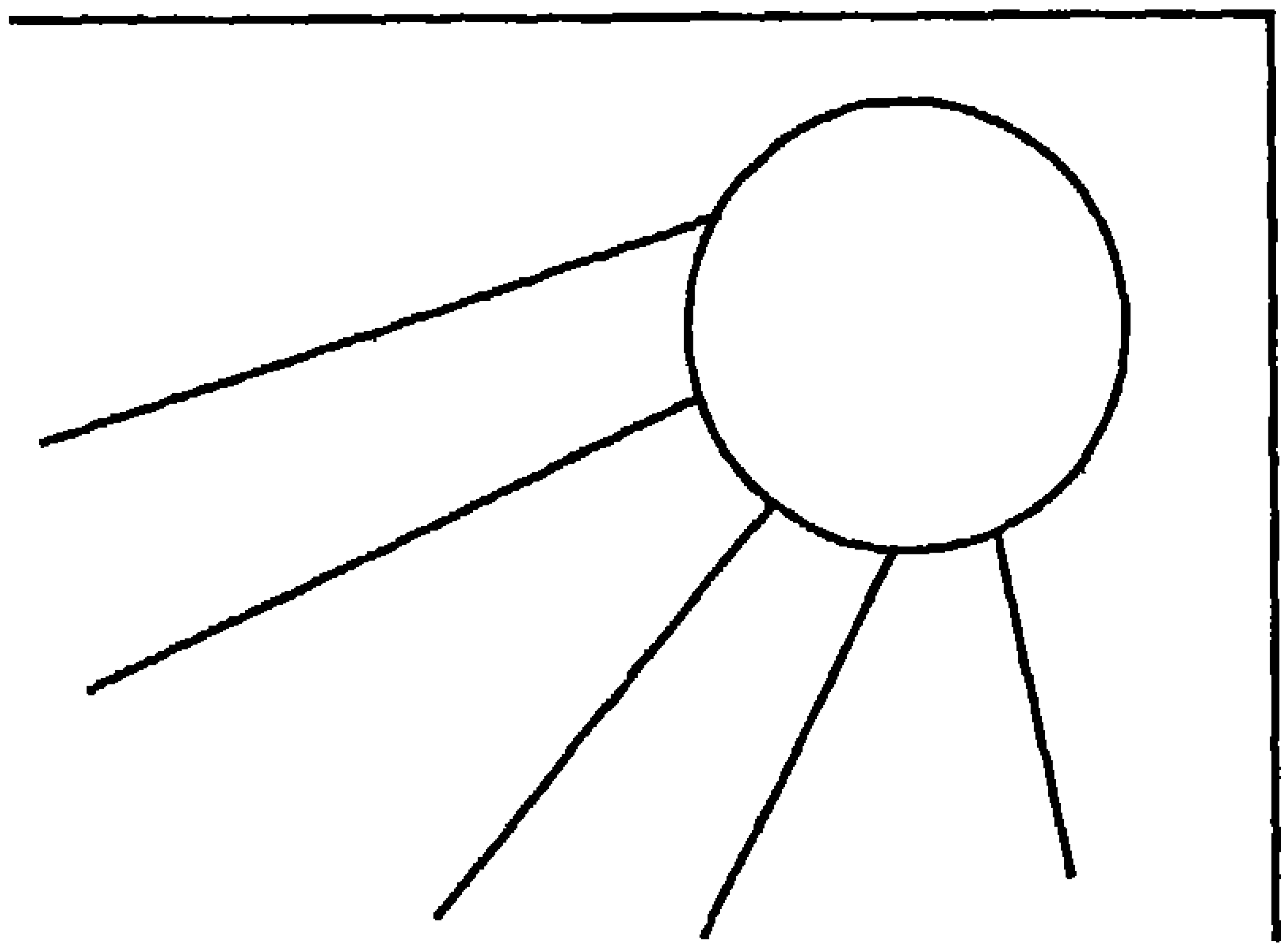
ويمثل الشعاع الثانى الحدث، وهو يتضمن علاقة البطلة المركزية (صورة القتيلة) بالبطل الضد ، وميزانسين الشخصيات فى المكان ، وهو الأمر الذى يشير إلى الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التى ينتمى إليها أبطال المشهد الملحمى، وسنحاول تفصيل هذا.

ويمثل الشعاع الثالث الشخصيات ، وهى تقدم على مستويين ، يتضمن الأول منهما شخصيات الحدث المركزية المستقلة، بينما يتضمن الثانى الشخصية الأساسية أو أبطال الفيلم الثلاثة (الصحفى والصحفية والشرطى)، وهذه الشخصيات تمثل الاندماج المتحكم فيه كما رأينا فيما سبق.

ويمثل الشعاع الرابع عملية كسر الوهم فى كل مشهد، وهى تمثل شعاعا مفصلا لأنها توازى المعنى الرمزى كمقابل للمعنى المحدد، لأنها ليست جزءا من الحدث ، ولكنها كسر للحدث، والملاحظ أن كل عملية فى كل مشهد إنما تثير إشكالية، وترد على إشكالية أخرى، فكسر الوهم فى مشهد المصنع، مثلا، من خلال كسر التواصل المكانى (الراكور) الذى يجرى فيه الحوار، لا يكسر فقط الستار الوهمى الذى يلف الجمهور، ولكنه أيضا - وعلى مستوى آخر - يعمق الحدث ، إذ إن تغيير مكان الحوار مع استمرار العبارات، إنما يوحى بأن هذا الحوار يحدث دائما وفى كل مكان، فهو يرد على إشكالية "أين؟"، بينما يثار تساؤل تنفيذى بخصوص "من؟"، ونلاحظ أيضا أن هذا يحدث بعد فترة محددة تسمح بالانتقال من المشهد إلى المشهد الذى يليه كما ترتب لكسر الوهم فيه .

وينتهى الفصل بالشعاع الخامس ، وهى نهاية تمهد لبداية المشهد الذى يليه، فهى نهاية انتقالية، إذ عندما يقرر محمود أن يذهب إلى البوليس قائلاً : " تعرف يا إسماعيل.. أنا عاوز أروح إلى البوليس وأقولهم على كل حاجة"، نجد أن المشهد الذى يليه يبدأ بحسونة وهو يفكر فى الإبلاغ عن نفسه للبوليس.

بهذه النهاية التمهيدية / الانتقالية أتت بنية الفيلم السليمة متفقة تماما مع فكرة الفيلم من حيث تساعد سلعية القتيلة ، وبالتالى من حيث تساوى إدانة الأفراد التى تؤدى إلى إدانة الطبقة التى ينتمى إليها هؤلاء ، هذا كما نلاحظ أن الفيلم يستخدم صورة القتيلة المنشورة فى الصحيفة اليومية باعتبارها الفاصلة السينمائية وعلامة الترقيم، حيث تفصل بين كل مشهد وآخر، مثلما تربط بين كل مشهد وآخر، وبذا تظل القتيلة هى البطلة غير المرئية فى الفيلم، وهكذا تتفق البنية العامة الشمسية للمشاهد، مع البنية الكلية السليمة للفيلم، فكل منهما تعمل فى نسق واحد يوضحه شكل (٥).



شكل (٥)

البنية الداخلية لكل مشهد ملحمى

سنحاول فيما يلى تفصيل البنية العامة لكل مشهد ملحمى، محاولين رؤية كل مشهد فى شق خاص به، مع الاعتراف بأن هناك نسقًا بنائيًا أكبر للفيلم يضم مجموعة من البنى الداخلية لكل مشهد.

المشهد الملحمى الأول : يناقش بنية العائلة البرجوازية الصغيرة التقليدية من خلال جزئيات (رب البيت الموظف، الزوجة الغيورة، الخادمة الريفية، الارتباط بالقرية، إلى آخر هذه التفاصيل الحياتية).

ونرى فى هذا المشهد كيف تبدأ رحلة تشيؤ المرأة وتحولها إلى سلعة، فشلبية كانت تحب كل الناس، كما تخبرنا الطفلة، "ولكن كانت تحب بابا أكثر"، وحب بابا يلخص حلم شلبية الذى تعبر عنه هذه المعادلة:

الحلم = البقاء فى المدينة = الزواج من موظف [٣٤]

هذه المعادلة تعادل المثل الشعبى: " إن فاتك الميرى اتمرغ فى ترابه " ، ومدكور يقدم أحد عنصرى المعادلة "الموظف" بوصفه أول أبطاله الذكريين الأضداد antagonist. إنه أولا يرصد موقعه الاجتماعى: موظف صغير فى أحد دواوين الحكومة (مشهد الأختام)، وموقعه العائلى: زوج طيع لامرأة غيورة. وكما نلاحظ أن هذا الرصد يعادل القشرة الخارجية لنموذج سينمائى تقليدى cinematic

stereotype [٣٥] ، ولكن "مدكور" لا يتوقف عند تقديم هذا النموذج التقليدى، بل يقوم بتقريبه والنفاذ داخل تكوينه، وذلك بتعرية العلاقات الأسرية وعلاقاتها الطبقية داخل إطار البناء الاجتماعى social structure ليظهر هشاشة هذا البناء وضعف هذه العلاقات الموهومة.

إن القهر الذى يعانيه رشاد أفندى على يد السلطة / " الدولة والزوجة " ، يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية . أما المعادل الرمزى لهذا فهو قهر المدينة للريف، ونوعية القهر الذى يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسى[٣٦] . وهنا يقوم مدكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية: فوران اللبن والضحكات الجنسية ليعطى على المستوى السياقى معنى الجنس والاغتصاب. ولكنه على المستوى التصورى يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل: فوران القهوة، وتغير لون الورد، وانفتاح زجاج النافذة، ويهزأ بها ويضحك منها . إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالى، ومن القيمة التى يمثلها "شرف البنت زى عود الكبريت"، ويسخر منها بالصورة، فالطربوش الذى يوضع على البوتاجاز يحترق، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج زمنا قديما " إحدى الدالات المرئية لعصر مضى " [٣٧]، واحتراقه يعنى احتراق هذا الزمن، وبوضعه فى نفس الكادر مع اللبن الذى يفور نحصل على المعادلة البصرية / المعنوية visual semantic التالية:

الطربوش / الزمن البالى = اللبن / مفردات السينما القديمة

والمعنى اللازم denotation هنا أن احتراق الزمن القديم وذهابه يعادل تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها، ولكن المعنى المصاحب connotation يعادل الزمن البالى، وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافات، وفى النهاية بالطبقة الاجتماعية التى تنتمى لهذا الزمن، وتحمل هذه القيم، وكأن المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما؛ ولكن التخلص من هذه القيم، ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانها ، أى التخلص من سلعية الشر، ومن معادلة الشر فى الجنس إلى آخر القائمة .

وتظهر عملية النمذجة typage مرة ثانية مع تغير الخادمة ، فتعدد الخادمات وتبدلهن يجعل مشكلة شلبية أمرًا عامًا، وحولها إلى نموذج مكرر، وهنا تحذير

من استمرار هذا النموذج، وبالتالى تكرار المأساة مع استمرار الشكل الاجتماعى الذى أفرزها.

والشخصيات الأساسية فى المشهد تمثل استمرار فكرة النمذجة أو التأطير أو التعميم ، فكل منها يقدم وجهة نظر عامة: الصحفية ماجدة تمثل مناهج الصحافة المردخية الأمينية [٣٨] فى البحث عن الأخبار المثيرة ، ولكنها تعكس شخصيا مستوى آخر هو البساطة والبعد عن التعقيد، ومن ثم فهى أقرب الثلاثة للتعاطف مع القتيلة. إن الصحفية إنسانة وبسيطة، لم تقع بعد فى غياهب متاهات المثقفين وثورتهم الكلامية. وعلى طرف النقيض يقف الصحفى راشد الذى يعكس بوضوح أزمة هؤلاء المثقفين ، فهو يقول : " واضح إن الجسد لعب دور البضاعة " ، ونرى أنه يدين القتيلة وبشدة، متناسيا كلمة السيد المسيح: "من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر " . وهو هنا يدين نفسه، فنحن نراه فى المشهد الملحمى الثالث يلعب دور المسيح ضمن الحفل التنكرى الفانتازى الذى يقيمه حسونة المغربى . إن مدكور ثابت حين يجعله يؤدى هذا الدور فى الواقع/ الوهم أو المتخيل [٣٩] - بينما سمعناه ينكره لسانيا - يجعلنا نصنع عملية مونتاج ذهنية مستدعين القول السابق نتيجة للرؤية الحالية ، أى الربط بين البصرى والسمعى ، وهنا تتكشف أمامنا بكل وضوح أزمة المثقف الواقعية : هذا المثقف الذى يبذل آخر نقطة من دمه كلاميا دفاعا عن الوطن والعروبة والقومية.. إلخ ، بينما يبيع هذا الوطن وتلك القضايا لقاء ضمان بعض الفتات [٤٠]... إنه يعيش إذن ازدواجية حياتية ، فهو المسيح الواهم أو الدجال. أما الشرطى فهو يمثل الموقف السلطوى [٤١] ، وهو فى حركته يتخذ دائما موقف مواجهة الجمهور وكأنه ينوى إلقاء القبض عليه ، فهو سلطة القهر والتعسف فى خدمة الشعب .

وفى إطار هذه العملية " النمذجة " نرى دور الطفلة الصغيرة أو ابنة رشاد أفندى التى تقدم لنا مفهومها عن الحب والبراءة والبساطة . ويقدم مدكور ثابت من خلالها هذا المفهوم مستخدما نمطا سينمائيا مشهورا ، فمعادلة الطفولة بالبراءة والخلو من الأخطاء الكبيرة التى تلوث عالم الكبار أمر مألوف وشائع ، ووجودها يستدعى هذه المعانى من خلال علاقتنا بالسينما العالمية كمرجع أساسى ، ومن خلال محاولتنا استرجاع الطفل الذى نظن وجوده فى كل منا . وهى تعادل سينمائيا عند المخرج القتيلة أيضا من حيث كونها تتمثل بها وتحبها، فتعطينا معادلة الطفلة = القتيلة ؛ إذن البراءة هى التى قتلت فى نفوسنا .

وهنا يستخدم مدكور ثابت ممثلة معروفة فى دور الزوجة : فتحية شاهين ، ولأنها بصريا تمثل للمتفرج تراثا ثقافيا مماثلا لدورها، أى الزوجة القوية الغيورة التقليدية، لذا فتقبلها السياقى سلسل وطبيعى . هذا بينما يؤدى دور الزوج " عم عبدالشافى " ، وهو يمثل لأول مرة، لأن الدور ليس تقليديا، ليس نموذجا، بحيث يمكن أن يؤديه ممثل تقليدى مثل " عدلى كاسب " أو " عبد المنعم مدبولى"، مما قد يحدث عملية تعيين من خلال النجم لبعض المتفرجين ، وهو ما يرفضه الفيلم كما أوضحنا .

وينتهى المشهد الملحمى الأول برشاد أفندى يسير فى الشارع وتتبعه الكاميرا ، ثم تلتقى معه فجأة ودون إنذار إعلانات أربعة محمولة وفرقة موسيقية تدق آلاتها وتقرع طبولها.. أفيشات أفلام فى بروجرام واحد : دراكولا - من القاتل ؟ أنا القاتل - الحب القاتل.. يتلقى الوهم مع الواقع ، ولكن أيهما الوهم، وأيهما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذى يفرض نفسه .

وهذه العناوين تثير العديد من التساؤلات [٤٢] : من هو دراكولا ؟ هل هو رشاد أفندى الذى اغتصب شلبية ؟ أم هو هذه الطبقة التى تمتص دماء الشعب الكادح؟ [٤٣] أم هو دودة البلهارسيا التى تمتص دماء الفلاح المصرى ودماء مصر كلها، وتهدد ٨٠ ٪ من أبنائها ؟ أم هو الجميع ؟

ثم ، من القاتل؟ عودة التساؤل الأساسى للفيلم - عفوا ، الذى يبدو أساسيا - ولكنه استفهام من قبيل استفهام جرير: " ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح ؟ " [٤٤] إنه استفهام يقصد به الإدانة : أنتم القتلة - هذا هو المقصود، والضمير يعود على الجميع. ويرد العنوان التالى مؤكدًا : أنا القاتل.. إن ضمير المتكلم هنا يعود على الجميع. إنه الأنا الجمعية لهذا المجتمع الذى تسبب فى قتل البراءة فى نفوسنا .

ويأتى العنوان الأخير ليكون همزة الوصل - التى أشرنا إليها - بين المشهد الملحمى الأول والمشهد الملحمى الثانى : الحب القاتل . فسنرى أن المشهد الثانى ينكر كيف عثرت أو ظنت أنها عثرت على الحب، بينما هى فى الحقيقة تسير فى طريقها المرسوم نحو نهايتها المحتومة .

إن هذه العناوين تستخدم لغرض آخر، فهى تستخدم استخدامًا بريختيًا لكسر الجو الوهمى المحيط، فهى تأتى فجأة.. وعلى موسيقى غريبة، فتحدث عملية

اغتراب فسيولوجية من خلال اختلاف الصوت والصورة عن السياق المفترض، وهذا الاستخدام يوضح العلاقة الجدلية بين السياقى والتصورى ، حيث يمثل السياقى الترتيب البنائى ، ويمثل التصورى التداعى المعنوى على حسب ثقافة المتفرج. ونود فى النهاية أن نشير إلى أن وجود علاقات بين المشاهد لا تنفى بنية الفيلم السلمية، وأن نمط Pattem هذه العلاقات يشابه نمط النخاع الدماغى Cerbral Cortex (٤٥)، وتتضح هذه العلاقات فى فكرة التداعى البصرى اللفظى بين تمثيل صورة المسيح بصريًا، وإدانة صورة القتيلة لفظيًا، وأيضًا فى فكرة الريف ودراكولا، كما يظهر بعد الفصل الأخير.

المشهد الملحمى الثانى يناقش علاقة الإنسان بالآلة، وكما نرى فتلك الإشكالية جزء من إشكالية علاقة الإنسان بمجتمعه، وبالتالى جزء من إشكاليات الفيلم، وهذه الإشكالية تتضمن ازدواج صاحب العمل / العامل، وكذلك ازدواج العامل / الآلة .

ويمكن صياغة قانون هذه الإشكالية كالتالى : صاحب العمل / العامل / الآلة= اغتراب الإنسان فى المجتمع الرأسمالى (٤٦) ، فالعلاقة بين العامل والآلة تشبه علاقة تروس الآلة بعضها البعض ، وهذا العامل لا يحس بقيمة ما ينتجه ، وبالتالى لا يحس بذاته ، وتتم ترجمة هذه العلاقة سينمائيًا من خلال المصنع الذى تسيطر عليه الآلة والإنسان ، هذه الآلة التى ننظر إليها من أعلى ثم من أسفل ثم من اليسار. إن مدكور ثابت بتأمله للآلة يعبر عن اغترابنا نحن، والمقصود بالضمير هنا : نحن كل المجتمع، أى المجتمع الصناعى ، كما أنه فى مستوى آخر يعبر عن اغتراب هؤلاء المثقفين عن الطبقة التى تشكل جزءًا من هذه الآلة، أى الطبقة العاملة، وهنا يعبر مدكور ثابت بطريقة أخرى عن أزمة المثقف ، ومن ثم يقل تواجد دور الصحفى فى هذا المشهد الملحمى ككل، فلا حاجة لنا به، إذ إن الكاميرا هنا تؤدى نفس مهمته (الصحفى يمثل ذاتية حرة غير مباشرة Free Indirect Subjective) (٤٧) ، وأزمة المثقف هى إشكالية متكررة تعاود طرح نفسها المرة تلو الأخرى، ولا نغالى إن قلنا إنها تستحوذ على مدكور ثابت.

ويناقش مدكور ثابت هنا سلعية المرأة من خلال ممارستها لحقها فى الحب ، وقد أعددنا لهذا بعنوان " الحب القاتل " ، ويتضح هذا من خلال اعتراف صاحب المصنع بأنه أحبها وأحبته، أو كما كانت تقول له " أنا من إيدك دى لإيدك

دى " ، أما استسلامها له بعد عقده عليها عرفيًا فليس سقوطًا [٤٨] ، ولكنه ممارسة لحقها فى الحب وحريتها فى أن تهب جسدها وتأخذ حب من تحبه. إن السقوط هو سقوط صاحب المصنع حين رفض استمرار العلاقة بمجرد أن بدت نتائجها بعد أن حملت وأثمرت. إن رفضه لتطور العلاقة يعنى رفضه لخروج حبهما للنور ، وبالتالى رفضه لتطور حبهما، وهو ما يدفعها دفعًا للتشيؤ والسلعية. إنه حين يجهضها إنما يجهل البراءة الموجودة فيها، وهو لا يطردها أو يرميها، بل إن علاقتهما بعد ذاك هى التى تصبح مستحيلة.

إن العلاقة تعبر عن تمزق الاثنين: تمزق صاحب المصنع محمود " محمود المليجى " بين احتياجه للحب، وبين قيود المجتمع التقليدى (الزوجة، الأولاد، الأصدقاء، العلاقات المفروضة.. إلى آخر كل مفردات الشق الاجتماعى الواجب احترامه) ، وكذلك تمزق البطلة العاملة سميرة بين حقها فى الحب وبين استحالة وجود هذا الحب فى إطار الشق الاجتماعى القائم، ويتجلى هذا التمزق أيضًا فى شخصية إسماعيل الذى يوافقه تارة، ويخالفه أخرى، مشكلاً فى نفسه مرآة لأحد مكونات ذاتية محمود.

ولنا أن نتساءل لماذا تغير الاسم من شلبية إلى سميرة ؟ إن الأمر لا يعدو فقط كونه تأكيدًا على المستوى السياقى لبنية الفيلم السلمية ، فلو نظرنا للأمور من وجهة أخرى لانبثق أمامنا هذا التساؤل : الا يمكن أن تكون شخصية أخرى؟ أليس هذا شكلاً من أشكال التعميم، أى التمذج؟ وفى هذا الإطار نفهم عبارة : "صاحب مصنع القاهرة الكبرى.. للنسيج " ، حيث يتوقف الممثل الكبير محمود المليجى ، حيث ينطق هذه الكلمات بعد كلمة " الكبرى " لثوان قليلة تكفى لكى نستوعب المعنى المصاحب Connotation، حيث تتبدى لنا كناية dissimulation مقصودة [٤٩].

هناك تساؤل آخر بخصوص اختيار الممثلين، وهو اختيار محمود المليجى لهذا الدور، لماذا ؟ يكمن مفتاح هذا التساؤل فى اسم " محمود " الذى يستخدمه محمود المليجى فى الفيلم ، فالتطابق فى الاسم = تطابقًا فى الشخصية، أى تطابقًا بين الشخصية السينمائية " محمود صاحب المصنع " وبين النجم السينمائى " محمود المليجى " ، بما يحمله من تراث ثقافى فى ذاكرة المتفرج البصرية [٥٠] ، أى ما يتراوح بين الشرير بلا قلب، كما بدا فى فيلم "غزل البنات" والفلاح ذى القلب الكبير، كما فى فيلم " الأرض " ، وبالتالى فإننا نفهم التمزق

الذى تعانى منه الشخصية " محمود " من خلال فهمنا لتراوح أدوار "محمود" النجم.

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن هذا المشهد الملحمى يستعير بشكل كبير من فيلم مدكور ثابت التسجيلى الأول "ثورة المكن"، ولكن مبدأ الاستعارة فى مفردات التكوين والفكرة العامة فقط ، أى الآلات والعلاقة بين الإنسان والآلة، إلا أن هناك طباقًا كاملاً بين الاثنين ، ففى " ثورة المكن " نرى الآلات ترقص على الموسيقى الموضوعة ، وهنا الآلات صامتة والإنسان يتكلم فى انفصام عنها ، فى "ثورة المكن" الآلات تتحرك فى سرعة ولا تتأملها الكاميرا . هنا الآلات بطيئة تتأملها الكاميرا متعجبة. إن " ثورة المكن " تعبير عن تلاحم الإنسان مع الآلة فى مجتمع مثالى ، أما هنا فتعبير عن اغتراب الإنسان وتمزقه فى المجتمع الرأسمالى .

ولا يفوتنا أن ننوه بديكور حجرة المعيشة والنوم والساعة التى تزين الجدار، والتى يتم التركيز عليها فى لقطة كبيرة، إذ يذكرنا جو هذا الديكور بالأفلام الألمانية التعبيرية الصامتة لمورناو وفينه ولانج، من أمثال: " فاوست "، و" عيادة الدكتور كاليجارى "، و" متروبوليس " ، حيث الجو الكابوسى والكآبة التى تنبثق من ديكور الفيلم ، وهو ما يوحى به إلينا الديكور هنا، وكأنه يتنبأ بمصير قاطنته، أو الموت والفشل المتربصين بها، إنه نذير قدرها المحتوم. ويتلاءم هذا الجو النفسى المقبض مع الجو الكابوسى للمشهد القادم. أما الساعة فتقوم بمهمة الشاهد على الجريمة التى ترتكب فى حق الإنسان فى هذا العصر، إنها الشاهد وهى " ميقاتى " (الحكم فى مباراة الكرة) هذه المأساة .

ولقد تكلمنا عن أهمية وجود الفتاة غير الواضحة out of focus فى خلفية الكادر وهى ترسل القبلات إلى محمود فى مقدمة الكادر، ونرى أنها بمثابة بديل للصورة، وهذا البديل موجود فى كل المشاهد الملحمية (زينب الخادمة - شغل كايرو سالومى فى المشهد الملحمى الثالث - العاهرات الثلاث فى المشهد الملحمى الرابع) ، فهذه اللقطة إذن تقيم جسرًا بين المشاهد الملحمية بعضها البعض، أى نفس فكرة ألياف الإسقاط السابق ذكرها، وهى طريقة أخرى لربط الإيقاع الداخلى للمشاهد .

ويتم كسر الوهم هنا من خلال القفزة المكانية للسياق البصرى مع استمرار

سياق الحوار بين محمود وصديقه إسماعيل ، وهو ما يحدث علمية تنبيه فسيولوجية من خلال عدم اتساق المرئى مع المسموع، وهى أيضًا مجموع حسابى لعملية الكسر السمعية فى المقدمة والكسر البصرية فى المشهد الملحمى الأول .

وهمزة الوصل بين المشهد الملحمى الثانى والمشهد الملحمى الثالث تتم عن طريق المونتاج الصوتى من خلال اتساق شكلى بين كلمات محمود : " تعرف يا إسماعيل إن أنا بأفكر أبلغ البوليس " وكلمات حسونة : " لازم أبلغ... " ، الأولى تنهى فصلا ومشهدًا ملحميًا، والأخيرة تبدأ مشهدًا ملحميًا آخر.

المشهد الملحمى الثالث : يبدأ بنفس فكرة الانتقال البصرى المكانى ، مع الاستمرار فى السياق الحوارى ، فبعد وصول حسونة المغربى إلى قراره بعدم الإبلاغ وهو يهبط السلالم، نراه فى اللقطة التالية يحرق الجريدة ويلقيها فى الحديقة، ثم يتحرك متجهًا إلى حفلة تنكرية وهو يقول " الوداع يا فافى ، تمنياتى لك بالجنة " ، وهو هنا لا يكرر عملية الوهم، إذ تفقد هذه الحيلة قوتها بتكرارها وبالتالى الاعتياد عليها . إنه يكتفى هنا بربط المشهد سياقيًا بالمشهد السابق [٥١]، ليتفرغ لإعداد المتفرج للجو الفانتازى الذى سيدخله معه ، بينما يذكرنا هذا الجو بمفرداته التكوينية . سواء الحفل أو الأشخاص أو الأقنعة أو الملابس الغريبة . بفيلمى فيللينى " جوليتا والأشباح " و " ساتيركون " ، ليشكل ذلك ما يسمى لغويًا بالإحالة [٥٢]، حيث لنا أن نبحث عن معنى حفل مدكور ثابت الفانتازى فى حفل فيللينى فى " جوليتا والأشباح " و " ساتيركون " . إن حفل ساتيركون يعبر عن انهيار المجتمع الرومانى ، كما يقصد فيللينى أن يشير إلى تفسخ المجتمع الغربى على مثال نظيره الرومانى ، فهل يقصد مدكور ثابت أن يشير إلى هذا الانهيار الذى أصاب المجتمع المصرى وتفسخه بعد هزيمة ١٩٦٧ الدامية ؟ هذا بالإضافة إلى أن جوليتا فيللينى تنفصل تمامًا عن هذا الذى أقامته فى دارها، وبما يعنى أن فيللينى يشير هنا إلى اغتراب إنسان هذا العصر داخل مجتمعه ، أى ذات ما يقصده مدكور ثابت كما لاحظنا منذ البداية .

من ناحية أخرى فإن الإنسان يميل عند فيللينى إلى الحياة مع الأشباح والكوابيس ، أى الحياة فى الوهم ، بينما يتم التوصل لهذا المعنى من خلال مفردات متعددة :

١- التقمص (الشخصيات التنكرية مثل نيرون والمسيح وسالومى وهيرود).

٢- القناع (الخرتيت ووحوش غابة الآدميين) [٥٣] .

٣- النكوص (العودة إلى الطفولة والنظر إلى كل شئ مجرد لعبة).

٤- الشر والمال والحياة المتفسخة.

ونجد الطفل عند فيللينى طفلاً مريضًا يستنفد غرضه من اللعبة ويرميها ، إنه طفل نرجسى مدمر يعميه حب الذات وشهوة التملك عن أى شئ إنسانى ، أى ما يتناقض بشكل صارخ مع طفلة المشهد الملحمى عند مدكور ثابت التى تمثل البراءة والحب ، الأمر الذى يعيدنا إلى علاقة طباق، أى تضاد ، فالصحفى يتناقض هنا " فعلاً " مع موقفه السابق " كلاميا "، وتتناقض طفولة المضارب مع طفولة الطفلة البريئة ، بينما لا ينفى هذا مرة أخرى وجود بنية سلمية أساسية للفيلم، التى تتضح من خلال تغير اسم القتيلة، والذى أوضحنا كيف يمكن فهمه على مستوى التعميم.

ويعود مدكور ثابت فى هذا المشهد الملحمى إلى إشكالية " حب المثقف " ، ولنفهم تكوين راشد وماجدة من خلال تكوين ثلاثى المستويات يظهر فيه راشد وماجدة يضحكان ويشربان، وتقول له فى سعادة : " إنت لما بتشرب بتبقى راشد اللى بحبه " ، وهما فى المقدمة ، أما خلفهما مباشرة ، فيميل الخرتيت على حسونة المغربى ويضحكان فى سعادة ، بينما تشكل مجموعة المدعوين خلفية الكادر يرقصون ويمرحون فى سعادة ، أو هم يتوهمون هذه السعادة .

إن السعادة هنا تتعادل عند الجميع وتتخلق من خلال الشراب والرحلة إلى عالم الأشباح والوهم والخيال، وهذا التكوين العميق الذى يحتل راشد مقدمته ، إنما يكشف لنا بوضوح عن شخصية هذا المثقف العاجز الذى يحب ذاته الأنانية، ويستخدم كلماته الكبيرة بمثابة ستار يخفى وراءه عجزه الفعلى، هذا العجز الذى ينكشف عند أول محك، وبمجرد الشرب .

إن مدكور ثابت بهذا المشهد الملحمى، إنما يسبق يوسف شاهين فى تقديم الفيلم التنبوئى [٥٤]، وهو يشابه فيلم جودار "الصينية"، الذى تنبأ بأحداث مايو ١٩٦٨ ، فمثله مدكور ثابت يتنبأ عام ١٩٦٩ بوصول فئة المضاربين والسماسرة من أمثال حسونة المغربى إلى قمة السلطة وأعلى المراتب الاجتماعية ، ولقد تحول هذا التنبؤ إلى حقيقة بعد أعوام قليلة .

وكان كلام حسونة للخرتيت عن " الشلوت الإسترلينى " على سبيل المثال ، سابقًا لأوانه، فلم تكن السوق السوداء / الموازية كما هى عليه الآن ، ولم يكن سعر الدولار قد بلغ ما بلغه ، وكان الكلام فى المشهد عن " انتهاء شغل كايرو وأن لعبة السنة دى هى شغل روما " [٥٥] ، (المقصود روما القديمة) هو من قبيل رجم الغيب ، الذى لم يتحقق إلا عام ١٩٨١، وكأن المشهد كله كان إهداء إلى الشعب المصرى. وبالتأكيد فإن السينما عندما تصل إلى أعلى مراحل نضجها لا تكون فقط أداة لقراءة الواقع وفهمه ، ولكن أيضًا أداة لاستقراء هذا الواقع وتغييره . لقد تحققت تلك النبوءات التحذيرية أو التحذيرات التنبوئية ، وربما كان هذا أحد جوانب الإجابة على التساؤل : لماذا لم يقدم مدكور ثابت فيلمًا روائيًا آخر فى الفترة من ١٩٦٩ وحتى الآن ، وما زالت صورة الإجابة لم تكتمل .

إن المشهد كله بما فيه من مفردات تغريبية وإبهامية إنما يشكل كسرًا للحاجز الوهمى على المستوى الدرامى ، وأبرز مظاهر كسر الحاجز الوهمى فى إطار الحدث هو ظهور الشخصيات الرئيسية الثلاث فى الحفل فجأة ودون مقدمات، وكأنها متسقة مع جو المشهد كله : أتت من اللازمان واللامكان . ونرى هنا كيف تطورت التجربة، فبعد أن بدأت سمعية فى المقدمة أصبحت بصرية فى المشهد الملحمى الأول، ثم سمعية بصرية فى المشهد الملحمى الثانى، وها هى نقلة كيفية فى التجربة ، فكسر الوهم يتم دراميًا من خلال مفاجأتنا بالشخصيات فى جو وهمى خالص ، ومن هنا تزداد جدلية الحوار بين الفيلم والمتفرج .

المشهد الملحمى الرابع : يقدم احتراف القتيلة / الصورة للدعارة ، ويتغير اسمها ثانية إلى درية ، وتقوم علاقة بينها وبين يوسف (أحد الشابين اللذين ادعيا قتلها)، ويوسف يسأل مدكور ثابت فى هذا المشهد الملحمى : " لكن المفروض إن أنا القاتل؟" .

إن هذه العلاقة تكشف عن استحالة حصول هذه الفتاة على الحب، أى استحالة وجودها كإنسانة، فرفضها المتكرر للكلام عن الحب يعبر عن وعيها بعد رحلتها الطويلة بعدم وجود مثل هذه الكلمة فى قاموسها اللغوى، أى إنه يوضح مدى سلعيتها وتشيئها، وبالتالى فإنه يعبر عن ضياع حلمها الواهم الذى نراه فى الفصل الأخير، أى الذهاب إلى المدينة، وهى بالتالى تحصر نفسها فى إطار العلاقة المهيئة [٥٦] ، إنها على حد تعبير زميلاتها العاهرات "تعرف إزاى تأشط الزبون"، وهى قد كونت لنفسها من واقع الحلى التى ترتديها ثروة معقولة، ومن

ثم فقد وصلت هنا قمة السلمية، أما الخطوة التالية لها فى السلم فهي الموت. وهى حينما تخطو هذه الخطوة ترتقى ـ بفضل آلية دعاية المجتمع ـ السلم درجة فتصبح مليونيرة. وحين يطلب أو يسأل يوسف مدكور ثابت: "المفروض إن أنا القاتل" لا يكون الاستفهام بقصد التساؤل، بل بقصد الإثبات : " أنا القاتل " أى "أنا قاتل أناى الأخرى" ، فهو سؤال بغرض إثبات وجود الذات، ومقاومة التمزق والضياع. ولقد أشرنا كيف يتم استخدام اسم موحى للقواد "عبد الغنى" باعتباره عبداً لمن يدفع، ويؤكد هذا المعنى سخرية إحدى الفتيات منه : " جبت الغنى يا عبد الغنى؟" .

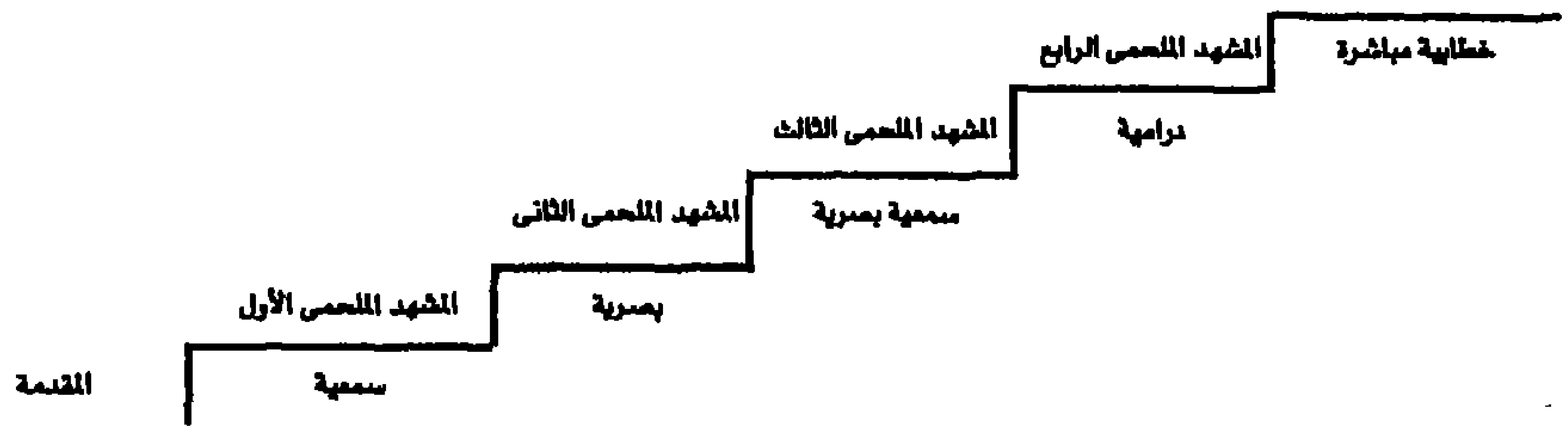
ويعود مدكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة [٥٧]، من خلال استخدامه ديكور الحانة، والأغنية التى تذاع من مذياع قديم ، وميزانسين يوسف على البار، وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المشابهة، والتى تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته فى السينما المصرية، وبالتالى فهى إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله فى المشهد الملحمى الأول، وأيضًا تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها، وإمكانية تسللها لاحتواء الجديد، وهى إلحاح على أهمية دراسة القديم واستيعابه لتجاوزه من خلال نظرية هادية وأيديولوجية ثورية .

ويؤكد على هذه المعانى ظهور مدكور بشخصه مرة ثانية، فدخوله ضمن نجوم فيلمه يعمل بشكل مباشر على كسر حاجز الوهم بينه وبين المتفرج . إنه يبدو وكأنه يخاطب الناس قائلا : "ها أنا ذا أحاول وأريد مساعدتكم". إن الكسر هنا خطابى ومباشر، فهو ثمرة الحوار المستمر مع المتفرج. والمباشرة أو الخطابية هنا ليست عيبًا، بل هى إضافة قوية لمعنى ومبنى الفيلم. لكل مقام مقال، هذا هو الدرس الذى استوعبه مدكور.

واستخدام الخطابية يعتبر نقلة كيفية أخرى فى عملية كسر حاجز الوهم، وبالتالى فهو يرفعنا درجة فى عملية الحوار مع المتفرج. فكما قلنا، يعتبر " كسر حاجز الوهم النسبى والمتكرر " هو الأسلوب الذى ارتآه مدكور ثابت لخلق حوار مع متفرجه، وهو أسلوب يستقيه من بريخت ومن "سينما الحقيقة" لجان روش .

ومن ثم لنا أن نفترض أن هناك بنية سلمية تدريجية مشابهة لبنية الفيلم بحكم العمليات المتكررة لكسر حاجز الوهم، ويوضح الشكل (٦) هذه البنية،

ويمكن مقارنته مع شكل (٢)، وتطابق بنية طريقة الحوار هو إحدى طرق التعرف على الفيلم وفهمه.



شكل (٦)

التطابق بين بنية الفيلم السلمية وعمليات كسر حاجز الوهم

المشهد الملحمى الخامس يأتى ممثلاً العودة للريف، ويعنى هذا عند مدكور ثابت العودة إلى الأصل ، وكما ذكرنا لا يعنى وجود فكيهة فى آخر المشاهد الملحمية إفقادًا لبنية الفيلم السلمية، بل العكس ، فسلمية فكيهة أمر لا بد منه. وهو ما أوضحناه فى شكل (٣). فالبنية لا تعنى الترتيب السياقى .

والعودة للأصل عند مدكور ثابت أو العودة للريف تساوى العودة للبراءة والطهارة ، فهى تعبر عن حنين ذاتى وإشكالية شخصية للغاية : الحنين الدائم للريف والطبيعة، فى مواجهة قوة جذب طاغية من المدنية والثقافة .

فازدواج الطبيعة / الثقافة، وهو ازدواج أولى فى الأنثروبولوجية البنائية ، يتحول عند مدكور ثابت إلى ازدواج المدنية، ويقدم من خلال هذا الازدواج مجموعة ازدواجات مترادفة : البراءة / فقدان البراءة / التماسك / التمزق، إلخ.

وهى إشكالية شخصية وذاتية تعود بنا إلى إشكالية أزمة المثقف مرة أخرى حين يقدم مدكور ثابت فى شخص الأب الريفى مقابلاً موضوعيًا للمثقف ، الأب الذى عنده الشرف يعنى كل شىء، والأرض هى الشرف، ومغادرة الأرض وتركها تعنى فقدان الشرف ، والموت هو التعويض الوحيد عن ضياع الأرض / الشرف ؛ إنه نقيض لمحارب الكلمات [٥٨]. فكيهة عند الأب هى مصر عند مدكور ثابت ، ومدكور يعود لاستخدام " الذاتية الحرة غير المباشرة " معبرًا عن تمزق داخلى

يعانيه ، من خلال كلمات الأب " صورتك المقتولة يا بنيتى فيها صورة بلدنا كلها ". والذاتية الحرة غير المباشرة تتأكد من خلال المواجهة (الأب يواجه الجمهور)، والصوت الآتى من الخارج غير المتزامن مع اللقطة الكبيرة . ونلاحظ هنا لماذا قام ممثل غير معروف "عم رزق" بهذا الدور، فعم رزق لم يمثل أبدًا، وبالتالى فليس له تراث ثقافى عند المتلقى. إننا نقبله، كما هو عليه، فلاح بسيط قوى، ولا ينفع أن يقوم بهذا الدور ممثل تقليدى مثل شفيق نور الدين أو محمود المليجى ، لأن مدكور ثابت لا يقدم نموذج الأب المتفانى الذى يسرق مثلاً من أجل أولاده، بل الأب الواقعى ، تمامًا كما أوضحنا. بلدنا عند الأب لا تعنى قريتنا، بل أرضنا مصر. إنه لا يشابه محيى الشاب الضائع الذى يبحث عن بلدياته، فالأمور عند الأب واضحة تمامًا : الأرض تعنى العرض ولا تفريط فى أيهما .

ويقدم مدكور ثابت فى هذا المشهد شخصية أخرى هى " السقا " الذى كان يريد الاقتران بفكيهة، ويخلق من خلال التشابه الشكلى (الجناس) علاقة بينه وبين مسيح المقدمة المصلوب، ولكننا لا نرى رابطة معنوية بين الاثنين، فهى جناس فقط [٥٩] ، وسنتحدث بالتفصيل عن ذلك عند الحديث عن الشكل الشعرى فى الفيلم .

إننا نلاحظ أن الشخصيات الرئيسية لا تظهر هنا، ولا يحدث أى ذكر للبوليس والإبلاغ، أى لا يوجد شعور بالذنب أو إدانة هنا، وهذا ما يؤكد على المعنى الذى ذكرناه : الريف هو الأصل، وهو البراءة عند مدكور ثابت، والأب الفلاح الواقعى هو النقيض الأساسى لشخصية راشد المثقف، وهى إشكالية ذاتية عند مدكور ثابت.

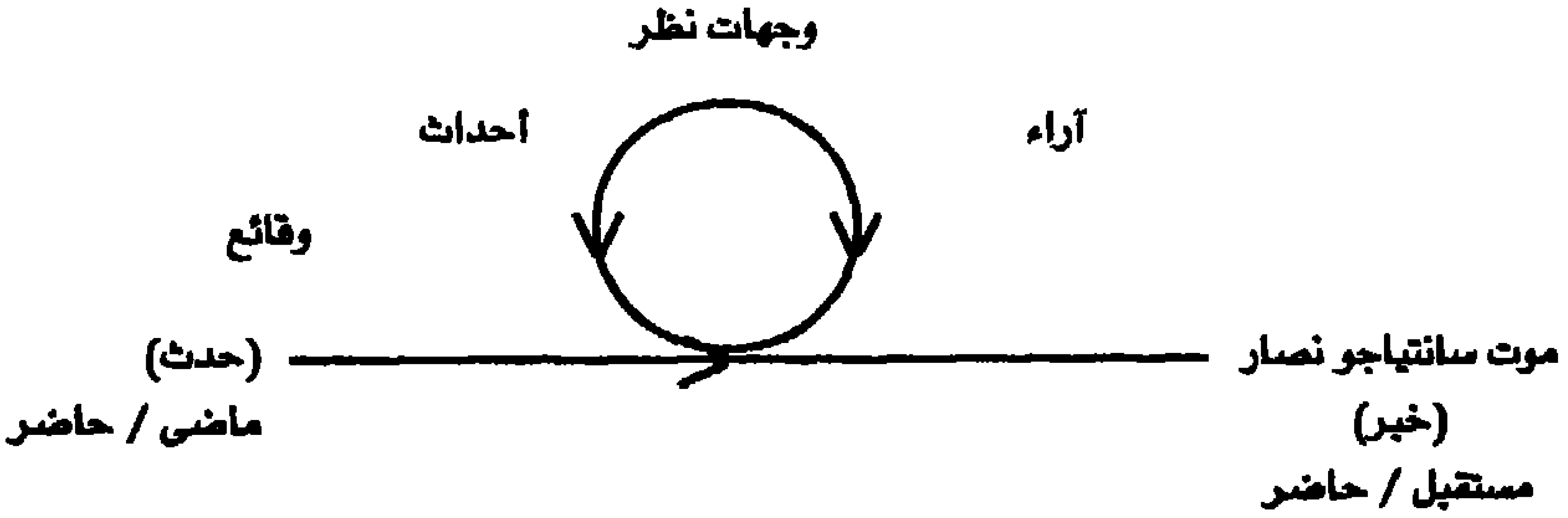
نلاحظ أيضًا أن الجريدة التى بها الصورة يتم إلقاؤها فى النيل وتجرى مع التيار، كما لا تظهر بديلة لفكيهة هنا مثلما ذكرنا فى كل مشهد، بل تظهر فكيهة بشخصها تطحن الحبوب فى الرحاية، وتفكر فى القاهرة والبندر، وترفض الزواج من السقا، ذلك أنه لا داعى للتعميم باستخدام البديل هنا، فالجريدة التى تسبح تؤكد على فكرة التعميم، فحلم كل فتاة ريفية بالذهاب إلى البندر، وهو حلم فكيهة، تعميم معنوى سيؤدى نفس معنى التعميم الشكلى.

إن هذا المشهد الملحمى يمثل ذروة الفيلم ونهايته. وفى ضوء هذا التحليل نفهم لقطة الرقص الأخيرة التى تجمع كل أفراد الفيلم ومجموعة العمل فيه، مع ظهور

مدكور ثابت يحرك إصبعه ويرقص، وانطلاق ضحكات محمود المليجى الساخرة مع اللوحة الأخيرة التى تعتبر بديلاً عن النهاية، فلا وجود لنهاية الحوار الذى بدأه الفيلم، وإنما علينا أن نعتبر مع مدكور ثابت نفسه، أن الفيلم كله يضعنا فى موجهة " نكتة سخيفة " كان علينا تحملها لمواجهة واقع سخيف، بالاختيار بين الفعل أو النسيان.. ولكن ليس التطهير.

الشكل الشعرى

سنفترض سؤلاً محددًا : هل يعتبر فيلم " صورة " قصيدًا سينمائيًا ؟ وهو سؤال لا يمكن أن نجيب عليه قبل أن نحدد إشكالية الشعر فى السينما، ومن ثم فسنتخذ من رأى بيير باولو بازولينى فى سينما الشعر [٦٠]، أساسا لفهم الشعر فى السينما، حيث الذاتية الحرة غير المباشرة هى أحد أهم مقومات الشعر فى السينما، ولكننا نضيف إليها عنصرين: البناء الشكلى، والمفردات الشعرية. ونقصد بالبناء الشكلى الشعرى البناء المخالف للبناء السينمائى التقليدى، ولفهم هذا نعود إلى الأدب. إن قراءة قصة موت معلن لجابرييل جارسيا ماركيز [٦١]، توضح لنا فكرة البناء الشكلى غير التقليدية ، فهى أقرب إلى الدائرة (شكل ٧) مع التنويع على نفس النغم، فالرواية تبدأ بموت بطلها " سانتياجو نصار "، فى شكل خبر بعد عشرين سنة، ثم تبدأ بعد ذلك فى تجميع الخيوط مع ألسنة معاصرى المأساة : الأم ، الأصدقاء ، القتيلة ، الفتاة ، الخطيبة ، إلخ ، ومع تصاعد الأحداث نصل فى نهايتها إلى موت البطل " سانتياجو نصار " ولكن فى شكل حدث آنى.



شكل الرواية هو الدائرة والمستقيم الذى يمسها هو الفكرة الأساسية : "موت البطل".

شكل (٧)

إن دورة الزمن هنا مقلوبة، تبدأ بالمستقبل بوصفه حاضرًا، وتنتهى بالماضى بوصفه حاضرًا، وهذا البناء المخالف للشكل التقليدى يمنح الرواية قوة شعرية رائعة ، ولكنه لا يكفى لكى نعتبرها شعرًا ، وبالمثل يكون الأمر فى السينما، ففيلم " ظلال على الجانب الآخر " لغالب شعث مثلا، يمثل خروجًا على الشكل المألوف، وكذلك يكون فيلم " الأقمر " لهشام أبو النصر كمثال آخر، " فالظلال " رؤية مشابهة لرؤية بيرانديللو المسرحية، من حيث وجهات النظر المتعددة لحادثة واحدة، وكذلك " الأقمر " الذى هو تنويع على نفس النغم ، ألا وهو الارتباط بالمسجد.. ويأتى " الظلال " أقرب ما يكون إلى الدوائر المتداخلة فى شكله ، أما "الأقمر" فهو أقرب إلى المتمحور حول المركز ، ولكن خلو الفيلمين من المفردات الشعرية لا يتيح لنا اعتبارهما شعرا سينمائيًا.

والمفردات الشعرية السينمائية تستمد أساسًا من النسق اللغوى القومى أولاً (فى العربية : التشبيه، الاستعارة، الجناس ، الطباق، إلى آخر أنواع البديع والبلاغة) ، ومن النسق اللغوى الشعرى العالمى ثانيًا (الإيقاع ، الرمز ، الخيال ، الجو الموحى) ، إلا أن استخدام هذه المفردات لا يكفى لكى نعتبر العمل شعرا هنا، ونعود للأدب لنوضح ما نقصده .

تزخر قصة **الصورة الأخيرة فى الألبوم** (٦٢) ، لسميح القاسم بالمفردات الشاعرية من استعارة إلى تشبيه إلى جو رمزى، إلخ ، إلا أنها تتخذ الشكل السردى التقليدى ذا البداية والحبكة والنهاية مبنى لها ، وبالتالى فإننا لا نستطيع أن ننظر إليها بوصفها شعرًا، ولكن بوصفها قصة تقليدية كتبها شاعر قدير.

ويتضح المقصود فى السينما عندما نستدعى اللقطة الشهيرة لظهور القرنين لحمدى أحمد بعد زواجه من سعاد حسنى فى " القاهرة ٣٠ " لصلاح أبو سيف؛ فصلاح أبو سيف يترجم ترجمة حرفية الكناية الشعبية "طالع له قرنين"، أى قواد ، وهى لقطة ممجوجة ، كما عابها النقاد، حيث تفقد السياق قوته، ولكن صلاح أبو سيف نفسه يظهر لنا أستاذية وتمكنًا فى استخدام التشبيه من خلال لقطة عميقة، يقارن فيها بين شكرى سرحان الأزهرى وبين الحمار المربوط فى الساقية فى فيلمه " شباب امرأة " ، مثلما يظهر التشبيه فى فيلم " الإضراب " عبر مونتاج لقطة ذبح الثور بعد لقطة مصرع العمال ، تمامًا كما فى فيلم "العصور الحديثة " لشارلى شابلن ، حيث لقطتا الخروج من المصنع وتدافع الأغنام ، إلا أن

استخدام كل هذه المفردات لا يكفى لجعل الفيلم شعرًا ، فهى مجرد أسلوبية شعرية فى إطار حكاية وشكل روائى تقليدى .

ويتضح لنا مما سبق ضرورة وجود العناصر الثلاثة فى الفيلم : الذاتية الحرة غير المباشرة، والشكل اللاتقليدى، والمفردات الشعرية، كما هو الحال فى فيلم أنطونيونى " الصحراء الحمراء" (٦٣) ، أو فى فيلم زيفريللى " أخى القمر أختى الشمس " ، حيث تنضم خاصية التواصل الشعورى الوجدانى إلى العناصر الثلاثة.

ولو نظرنا إلى فيلم مدكور ثابت لوجدنا أن العناصر الثلاثة موجودة فيه ، فاستخدام الذاتية الحرة غير المباشرة موجود كما أوضحنا، كما أن البناء الشكلى يختلف تمامًا عن البناء التقليدى ، سواء من حيث السلم أو الشمس متعددة الأشعة، أو من حيث التداخل بين المشاهد الملحمية ، مما يعطى شيئًا أشبه بالتنويع على نفس النغم والدوائر المتداخلة. وكذلك نجد استخدام المفردات الشعرية بكثرة، مثل الطباق بين القول والشكل (فى المشهدين الملحميين الأول والثالث، وقد فصلناه) ، ومثل الجناس الشكلى بين المسيح المصلوب فى العنوان والسقا حامل صفائح الماء فى المشهد الملحمى الأخير، بالإضافة إلى الاستعارة من أفلام " ثورة المكن " لمدكور ثابت، و" جوليتا والأشباح "، و " كوفاديس " (شخصية نيرون) ، مع التمكن من الجو الموحى (فصل الفانتازيا، ديكور الحانة ، والمقابر ، إلخ)، وكذلك قوة الرمز (الصورة ، الشخصيات، إلخ) .

ومن ثم فقد توفرت لسينما مدكور ثابت كل عناصر سينما الشعر التى فصلناها. وبالرغم من أن خاصية التواصل الوجدانى فى الفيلم متكسرة، ولكن عن عمد، فالفيلم يعمل على خلق حوار عقلى كما بينا، ويطلب الانتباه الدائم، ويشير إلى أمور بعينها، بينما أن هذه الخاصية (التواصل الوجدانى) هى التى تميز الشعر أساسًا، ولذا فنحن لا ننظر إلى الفيلم باعتباره من سينما الشعر، لأننا نفترض أنه لا يمكن بناء سينما الشعر هذه، على " أسلوب الكسر النسبى للوهم " الذى يعلنه ويسميه مدكور ثابت بنفسه، سواء من خلال أحاديثه المنشورة، أو تنظيراته المكتوبة، بل ونزيد أنه لا يمكن وجود سينما الشعر فى مصر فى الآونة الحالية على الأقل، وهو ما نرجعه أساسًا لاختلاف التكوين الطبقى والطبيعة الاجتماعية التى أدت إلى ظهور سينما الشعر فى أوروبا الغربية (٦٤) ، ولكننا قد نكون إزاء شعر آخر، عبر سينما أخرى.

خاتمة

حتما بعد أن نشاهد الفيلم لا بد أن نسأل أنفسنا : لماذا لم يقدم لنا مدكور ثابت فيلما بعد "صورة"؟ لماذا تحولت "الصورة الممنوعة" إلى "منع لصورة مدكور ثابت؟"، ولكننا نؤجل الإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها، لنضع أمامنا سؤالاً آخر : هل ينجح فيلم مدكور ثابت لو عرض الآن بعد ما يقرب الربع قرن من الانتهاء منه؟ وبعبارة أخرى : هل يمكن أن يتقبل الجمهور فيلم مدكور ثابت بوصفه فيلمًا يعبر عن حاجة أساسية لديه ؟

سيسارع البعض فى الإجابة أن الفيلم للمثقفين فقط، فهو فيلم تجريبى، كما يؤكد المخرج، وكما اتضح لنا، والدليل هو هذا التحليل الملىء بالإحالة والاستعارة والإشارة للكتب والمراجع والأفلام، إلخ. وهى إجابة صحيحة لو نظرنا إليها من زاوية تبسيط الأمور إلى حد الإخلال بالمبنى والمعنى. إنها إجابة تعكس نظرة قدمها مدكور ثابت، نظرة المثقف وقضاياه الكبيرة، وهى تعكس بوضوح عجز هذا المثقف مع "قضاياه الكبيرة" عن حل أزمته ومشكلته.

وتكمن إجابة التساؤل الصحيحة فى فهم سبب اختيار " القالب البوليس"، أى ذات ما فعله جودار أيضًا فى فيلمه " على آخر نفس " ، ذلك أن شد الجمهور للأفلام التى تتكلم عن قضايا مصيرية ومشكلات حقيقية لن يأتى عن طريق ترداد أبله لأسطوانة مشروخة عن الجوعى والبؤساء والمرضى والأغنياء والبكوات، إذ هى مفردات ميلودراما متكررة، تمامًا مثلما يقول جارسيا ماركيز : "إن القارئ لا يحتاج إلى من يقص عليه مآسيه واضطهاده وغياب العدالة الاجتماعية. إنه يعرف كل هذا ويعانى منه يوميًا، وإنما هو بحاجة إلى أدب جديد، ففى الأدب الجديد تحريض وتوعية " [٦٥].

والحقيقة الرائعة فى السينما التى نحن بصدد تحليلها هنا، أن المتفرج لا يمل فيلم مدكور ثابت، بل وكما قلنا فى ختام كلامنا عن المشهد الملحمى الخامس، يكون موقفه النهائى إما الفعل وإما النسيان بتقبل الأمر على أنه واقع نكتة سخيفة .

إن مدكور ثابت فى هذا الفيلم يقدم سينما جديدة بحق، بل وعن وعى كامل وتمكن تام من مفردات وقواعد السينما السيكولوجية، ومن هنا تكثر الاستشهادات والإحالة والاستعارة. وفى فيلم مدكور ثابت يجد كل إنسان ذاته،

ولكنه لا يفقد للحظة كيانه المستقل، وتلك هى قمة الروعة فى لحظات السينما الجديدة المتفردة. إن المتفرج يظل مرتبطا بالفيلم، ويظل فى عملية جدل داخلى مطردة من خلال دخوله وخروجه المتتابعين: يندمج فى لحظات وينفصل فى لحظات أخرى. تثير عنده اللقطات تساؤلات، وترد عليها لقطات أخرى بتساؤلات جديدة وإجابات تخلق تساؤلات، وكل هذا يضع المتفرج أمام إشكاليات أخرى بتساؤلات جديدة وإجابات تخلق تساؤلات، وكل هذا يضع المتفرج أمام إشكاليات متعددة، ليتحاور مع الفيلم، ومع شخصياته، ومع المخرج، وفى النهاية مع ذاته كمتفرج.

إن فيلم مدكور ثابت ليس فيلمًا واقعيًا فقط، ولكنه أيضًا بمثابة هضم لكل تجارب السينما المصرية فى الواقعية، بدءًا من "العزيمة" لكمال سليم وانتهاءً بـ"الأرض" ليوسف شاهين، مرورًا بـ " السوق السوداء "، و " شباب امرأة "، و"الفتوة"، و "صراع فى الوادى "، و " باب الحديد"، إلخ. فالفيلم عبارة عن تمثل لكل تراث السينما المصرية وثمرة لهذا التراث. إن الفيلم لم يكن قد أتى سابقًا لأوانه، ولكنه أيضًا يأتى اليوم فى أوانه، وهنا تكمن قوته وسر بقائه. إن الجزء التنبؤى لا يمكن عزله عن السياق، بل لا يمكن فهمه دون الرجوع للسياق .

لقد عبرت السينما المصرية دائمًا عن أيديولوجية البرجوازية المصرية. ولا يجب هنا أن نقع فى اليسارية الصبيانية التى ترى فى البرجوازية رجسًا من عمل الشيطان، بل يجب أولاً تفهم طبيعة هذه الطبقة المترددة بين الثورية والمحافظة. وبالتحديد ووفق طبيعة المرحلة التى تعيشها بلادنا - مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية - فإنها تتردد بين مواجهة الاستعمار وبين كبح الطبقات الشعبية ومهادنة الاستعمار. والسينما مثلها تتردد بين الواقع وتقديم أفلام تعبر عن النبض الجماهيرى، وتعلو بالوعى الطبقى الشعبى، وبين الوهم وتقديم أفلام مخدرة وتطهرية .

وفيلم مدكور ثابت يأتى فى هذا الإطار بعد هزيمة ٦٧ المرة، ليكمل فيلمه التسجيلى الأول " ثورة المكن " ، ففى "ثورة المكن" يرصد مدكور حركة الجماهير المصرية فى ٩ - ١٠ يونيو التى هى تعبير واضح عن هزيمة الطبقة الحاكمة ورفض الشعب لهذه الهزيمة. فآلات مدكور فى" ثورة المكن " هى هذا الشعب الذى خرج إلى الشارع مطالبًا بعودة جمال عبد الناصر، ورافضًا الرضوخ للهزيمة، وهى ردة فعل عفوية لا تجد بديلاً طبقيًا محددًا، فتختار أهون

الضـررين. ولكن مـدكور فى فيلمه "صـورة" يطور هـذا الرصد إلى تحليل ونقد لدور هذه الطبقة التى أدت إلى الهـزيمـة وإدانتـها بكل شـرائحـهـا، بما فى ذلك مثـقفوهـا اليسـاريون، إنه هنا يتخلى عن الشكل الرصـدى إلى الشكل النقـدى ، مطالبًا بإيجاد بديل، متسائلاً عن كيفية إيجاده ضمنيًا. إنه يكشف عجز هذه الطبقة وعيوبها وتفسخها، ويتنبأ بما يمكن أن تصل إليه طالما لم تحدث عملية تغيير جذرية فى ميكانيكيات النسق الاجتماعى تؤدى إلى تغيير شـامل فى البنية الاجتماعية .

وهذه هـى إجابة السـؤال أيضًـا : مـدكور ثابت لا يتنبـأ فـقط بظهـور فـئـة الطفيليين والسمـاسرة، ولكنه يتنبأ أيضًا بعجزه عن تقديم فيلم جديد فى إطار هذه الطبقـة دون حل إشكاليته الذاتية. إنه هنا يقدم مثالاً حيًا لارتباط الفنان بالواقع. فـفيلم مدكور ثابت إدانة لسينمـا السبـعينيات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين، وفيلم "السقا مات" لصلاح أبو سيف، فلا يمكن . ومدكور ثابت يسـخـر المرة تلو المرة من السـينمـا القـديمـة . أن يعـود ليكون أحـد أسـاطينهـا، وبالتالى يأتـى فيلمـه الكوميدى " الولد الغبـى " (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه، ولكنهـا سـقطة تتسق مع الواقع المحيط فى السـبـعـينيـات. وإذا كـانت الثمانينيات ومن بعدها تبدأ التسعينيات بسـينمائيين جدد وأفـلام جديدة، تعكس التغيرات التى حدثت وستحدث فى البنية الاجتماعية، تسبقها أحيانًا وتلحقها أحيـانًا، ولكنهـا أبدًا لا تتطابق مـعهـا، فالواقع مـتغيـر، والفن متـغيـر، والنظرية رمادية، لكن شـجرة الحياة خضراء دائمة الاخضرار، لنكرر القول فى الختام عن سينمـا مدكور ثابت، إن فيلمـه لم يكن قد أتـى سابقًا لأوانه عندمـا قـام بإخراجه عام ١٩٦٩، ولكنه يأتى اليوم أيضًا فى أوانه، وفى هـذه الجدلية سـوف تكمن قوته والسر فى بقائه مختلفًا كل الاختلاف.

هوامش

*** كتب هذه المقال عام ١٩٨١.**

١- عنوان الفيلم عندما عرض مع فيلمين آخرين كان "صور ممنوعة"، وقد شمل العرض ثلاثة أجزاء، كل منها فيلم مستقبل، ويجمع بينها وحدة شكلية هى أن كل فيلم على حدة يمثل التجربة الأولى لمخرج من الدفعات الأولى من خريجى معهد السينما. والأفلام هى " ممنوع " لمحمد عبد العزيز عن سيناريو لرأفت الميهى، و " كان " لأشرف فهمى عن سيناريو لرأفت الميهى ، وأخيرًا " حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة " لمدكور ثابت.

٢- هذا الفهم يمثل المستوى السياقى syntagmatic level بينما نلاحظ على المستوى التصورى pardigmaticl level أن الطبع المزدوج super imposition الذى تحولت به السلبية negative إلى إيجابية positive يعيطنا فكرة عامة عن حبكة الفيلم the plot ، فالإيجابية هى صورة الفتاة القتيلة، وكأنها لم تتضح معالمها، ولم تصل إلى المستوى الذى طمحت له إلا بموتها.

٣- ورد هذا الملخص فى الدراسة التى قدمها الناقد التونسى فتحى الخراط فى دراسة غير منشورة* بعنوان "تأطير صورة مدكور ثابت** والصور الممنوعة". راجع للمزيد عن هذا الفيلم الدراسة (غير المنشورة) التى قام بها أشرف راجح "مقدمة للقراءة الفيلمية فى صورة نجيب محفوظ التى أخرجها مدكور ثابت". أما قصة نجيب محفوظ "صورة " فهى فى مجموعته **خمارة القط الأسود** (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٦٩) ، ص ٢٢٤ - ٢٣٤ . وبطاقة فيلم " صورة " كما يلى : " حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماه صورة ": الجزء الثالث من فيلم (صورة ممنوعة) **إنتاج** : المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٩)، **أول عرض جماهيرى** : دار سينما ميامى القاهرة (١٩٧٢)، **مدة العرض**: ٦٠ دقيقة. **مهرجانات** : مهرجان كارلوفيفارى السينمائى الدولى (١٩٧٢) ، **قصة**: نجيب محفوظ ، **سيناريو وحوار وإخراج** : مدكور ثابت ، **مدير التصوير**:

* لم تكن الدراسة قد نشرت وقت الدراسة.

** لم تكن الدراسة قد نشرت وقت الدراسة.

حسن عبد الفتاح ، **المصور:** رجائى عتيق ، **ديكور :** أنسى أبو سيف ، **ماكياج :** على الدسوقى، **أقنعة :** عمر الفاروق ، **الصوت :** نصرى عبد النور، **موسيقى :** جمال سلامة، **مونتاج :** أحمد متولى ، **تمثيل :** محمود ياسين ، محمود المليجى، شهيرة،

محيى إسماعيل ، وحيد عزت، أنعام الجريتلى ، محمود السيد، فكرى صادق ، فاروق مصطفى ، إسماعيل عبد المجيد، سامى زاشد ، عم عبد الشافعى ، عم رزق ، عم طوسون .

أما مدكور ثابت فهو مخرج وكاتب سينمائى، أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة، ورئيس المركز القومى للسينما بمصر، ومدير تحرير مجلة الفن المعاصر الفصلية التى تصدر عن أكاديمية الفنون (مصر)، والمشرف العام على وحدة إصدارات الفنون بالأكاديمية، ورئيس تحرير دراسات سينمائية التى يصدرها المعهد، ومقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون، وأمين عام اللجنة القومية العليا للمهرجانات السينمائية، تخرج ضمن الرعيل الأول فى المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥، وعين معيدًا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦، ثم مدرسًا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد، يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائى، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد. كان عضوا بارزًا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات. كتب وأخرج أول أفلامه " ثورة المكن " فى يونيو ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية. فى أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب وأخرج الجزء الثالث (٦٠ دقيقة) من فيلم " صور ممنوعة". عمل مراسلاً حربيًا سينمائيًا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨

وحتى أكتوبر فى ١٩٧٣ . فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كارتون للأطفال. آخر جائزة حصل عليها هى الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية لعام ١٩٩٣ من مهرجان قرطاجنة الدولى لأفلام البحر الأبيض المتوسط، وذلك عن فيلمه "السماكين فى قطر". كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة، والفيلم التجريبى، منها فى عام ١٩٩٣ صدر له كتاب **النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى** عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وفى عام ١٩٩٤ صدر له كتاب **الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى**، وله تحت الطبع كتاب **"مأزق الفنان السينمائى"** * . آخر أعماله السينمائية تأليف قصة وسيناريو الفيلم الروائى "ثلج.. فوق صدور ساخنة".

٤. قد يتعرف البعض على المكان والمبنى باعتبارهما مبنى الأكاديمية بمنطقة الهرم، وهذا يضعنا أمام مشكلة التصوير الخارجى، رغم أن فيلم مدكور يخرج تمامًا من نطاق هذه المشكلة، علمًا أن هناك العديد من الأفلام التى تصور فى هذا المكان والأماكن المجاورة لمجرد توفير النفقات، وهى مشكلة لسنا بصدد مناقشتها.

٥. استخدام المشهد الخارجى فى الميدان العام له غرضان: أولاً : إضفاء بعد تغريبى وتجريبى من خلال التناقض بين الحدث الخاص جدًا (الذى دلنا عليه حجرة النوم والسرير)، والمكان العام جدًا (الذى يدلنا عليه الميدان والمبنى)، وثانيًا: لتحويل الخصوصية إلى عمومية، وبالتالى خلق ترابط داخلى مع سياق الفيلم كما سنرى.

٦. قد يكون البناء الكلى فضلاً sequence عندما تكون اللقطة ممتدة long take تقوم بدور المشهد/ اللقطة.

٧. تؤدى هذه الازدواجية بين اليمين واليسار إلى تلاحم معنوى، ويلاحظ أن اليسار يحتوى على ثقل الكادر لأن هذه عادة مستقاة من السينما

* صدر الكتاب ضمن مكتبة الأسرة، عام ١٩٩٧ .

الأمريكية، ويمكن مقارنة هذا بفيلم "ظل المحارب" لأكيرا كوراساوا، حيث يرتكز ثقل الكادر إلى اليمين غالبًا، ويرجع هذا إلى اختلاف طبيعة القراءة، وتكون عادات بصرية مستوردة .

٨- راجع كتاب التكوين composotion لهارى سترنبرج، فصل "حافة اللوحة" Picture's Border لفهم علاقة التكوين بحافة اللوحة، وخاصة فى السينما.

٩- استخدام الفعل المبنى للمجهول هنا يقابل سينمائيًا عدم إظهار فاعل الصلب، وبالتالى تعميم الفعل وتعميم فاعله.

١٠- نلاحظ أن " غزو المادية للعالم " كان إحدى التيمات الفكرية الملحة، مثلما فى كراسى يونسكو.

١١- راجع **طبقات الشعراء** لابن سلام و**طبقات الشعراء** لابن المعتز و**نقد الشعر** لقدامة بن جعفر، وعن قصيدة جرير، راجع **المنتخب من أدب العرب**، الجزء الثالث.

١٢- عن مفهوم التعيين identification كمفهوم تحليلى، راجع **تفسير الأحلام** لسيجموند فرويد - هامش ص ١٧٢ - ١٧٣، حيث يفسر فيه مصطفى صفوان لماذا اختار هذا اللفظ لترجمة اللفظة الألمانية Identifizicen - ولفهم عملية التعيين يصبح علينا الرجوع لتراث السينما . فقد حاول روبرت مونتجمرى فى فيلم "سيدة البحيرة" أن يستخدم الكاميرا الذاتية التى تعبر عن وجهة نظر البطل طوال الفيلم، حتى إن المشاهد لم ير فيليب مارلو بطل الفيلم إلا من خلال انعكاس صورته فى المرآة، أى عندما كان ينظر لنفسه. هنا يرجع النقاد فشل الفيلم إلى أن عدم وجود البطل على الشاشة أفسد عملية التعيين (التماهى)، فوجود البطل على الشاشة يحدث نوعًا من الراحة النفسية لدى المتفرج الذى يقوم بعملية إسقاط لآماله وأحلامه وتطلعاته التى لا يستطيع تحقيقها على هذا البطل، ويحلم بتحقيقها فى الوهم (أى السينما)، ويتم تحقيق هذا من خلال النموذج النمطى الذى تقدمه السينما للبطل protagonist أو البطل الشرير Antagnist (١٣) . فكرة النموذج النمطى stereotype يمكن مراجعتها عند مدكور ثابت فى مقال "التيياج عند أيزنشتاين"، **مجلة**

الفنون (السنة الثالثة ، رقم ٢٠). أيضًا أسامة القفاش. "سينما ١٥ مايو" ، دراسة غير منشورة.

١٤. فى حوار مع مدكور ثابت حول الفيلم (لم ينشر) استخدم المخرج هذا المصطلح " الكسر النسبى للحاجز الوهمى "، وهو ما حاول التعبير عنه فى كتابه الأخير الصادر ١٩٩٣، أى بعد أكثر من ١٤ عامًا على الحوار.

١٥. كان الحوار كما يلى (والصوت المصاحب له) :

راشد : باحبك.. ضحكات وموسيقى (ثم لحظة صمت وصوت عصافير وموسيقى، ثم صوت طائرات!!) يتبعها :

راشد : تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجد، أوَ تعرفين معنى البطولة؟

اطلبوا معى من المخرج أن يقدم وجهة نظرى أنا على الشاشة.

١٦. والملاحظ أنه لم يحدث هنا كسر تام وإفاقة تامة، حيث يمكن تفسير مكان الأحبة على أنه عودة للماضى Flash Back.

١٧. من حركة مؤشر الراديو نفهم انطلاقًا من مستويين، فعلى المستوى الأول نفهم اهتمامات راشد وماجدة (الأخبار - الموسيقى)، وبالتالى نفهم التناقض بينهما، وهو جزء من الموضوع، وأما المستوى الثانى فيقدم تحديد الزمان، فنوعية الموسيقى مرتبطة بزمن معين، وكذلك الأخبار (حرب فيتنام - حرب الاستنزاف، إلخ)، ومن ثم فهى درامية/ إعلامية فى آن .

١٨. نلاحظ اهتمام مدكور الشديد الذى يصل حد الحوار التقنى والدرامى برسم هاتين الشخصيتين .

١٩. راجع جويل مانى "رجل الإعلانات" **مجلة السينما**، عدد ٢١ (نوفمبر، ١٩٦٩).

٢٠. " الإيكايك "، كما يطلق عليها، هى مؤسسة السينما الكوبية، وهى تمثل أوائل الحروف بالإسبانية، وقد اشتهرت بهذا الاسم.

٢١. لفهم فيلم ذكريات التخلف راجع مقال "**السينما فى أمريكا اللاتينية**" **سينما ٧٨**، ص ٦٦، وكذلك مجلة Cineaste IV : 3 (1973). ولفهم

إشكالية المثقف راجع هشام شرابى، **مقدمة فى بنية المجتمع العربى** (القاهرة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤).

٢٢- إن استخدام المصطلحات السينمائية من قبيل السيناريو والمونتاج، يقصد به تحطيم أسطورة السينما من خلال خلق ألفة لغوية، فاللغة التى يظن المتخصصون أنها حكر عليهم تتحول إلى أداة تواصل مع الجماهير، يطلب المخرج هنا من المتفرج ألا يخاف من هذه الكلمات ، أى أن يتحرر من أسارها، وبالتالى من أسار أسطورة السينما وتقديسها.

راجع فى هذا الصدد : عبد الوهاب المسيرى **موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية** (القاهرة : مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، ١٩٧٤)، ص ١٧ - ١٨

٢٣- لا يعتبر مدكور ثابت " الولد الغبى " فيلمًا له، وهو هنا يشابه برمنجر الذى يقول إن أول أفلامه هو " لورا " عام ١٩٤٤، بينما نعلم أنه بدأ الإخراج عام ١٩٣٩. راجع :

Andrew Sarris, American Cinema (New Yourk : Barnes and Nobel Books, 1968) p. 102.

٢٤- دخول الشاويش - سؤال الضابط - إجابة الشاويش - إجابة الضابط - حركة المتهم،إلخ .

٢٥- نلاحظ أن هذه الازدواجية تلاقى هوى كبيرًا فى نفوس جمهور السينما (فكرة الهجرة إلى المدينة والتعليم، وازدياد الطبقة المتوسطة، وغير ذلك).

٢٦- الشكل الملحمى ترجمة لمصطلح epical form ، وهو من المفاهيم ذات المنشأ البريختى.

٢٧- فى فيلمه "على آخر نفس"، وهو أول أفلامه "A bout du souffle" .

٢٨- راجع " فصل البغاء - سيكولوجية القوادة " فى أحمد فائق ، **الأمراض النفسية والاجتماعية** (القاهرة : أحمد فائق، ١٩٨١).

٢٩- قد يظن البعض أن الفتاة فى خلفية الصورة فى فصل المصنع، وهى

ترسل القبلات لمحمود صاحب المصنع، هى القتيلة، وأن المشهد فلاش باك، إلا أن هناك خطأ فى هذا الظن، فالصوت متزامن synchronized، والمقصود هنا تكرار الحدث، أى توكيده، وبالتالى تعميمه وتحويله إلى حالة عامة.

٣٠. راجع Woman (New yourk : Pass Finder Press 1973) P.65 Trotsky, and family أيضًا أسامة القفاش "رحلة مع سينما ١٥ مايو، نموذج المرأة ".

٣١- فضلنا ترجمة episode بلفظ مشهد ملحمى لتعطى المعنى الذى نريده من حيث كونه مشهدًا scene وجزءًا من الملحمة epic.

٣٢-راجع أسامة القفاش "رحلة مع سينما ١٥ مايو. حجم اللقطة" (دراسة غير منشورة).

٣٣- الضمير هنا يعود على الأشخاص الذكرية .

وبصدد مفهوم الاغتراب، راجع : **مخطوطات ١٨٤٤** لكارل ماركس، ومحمد سعيد فرج **دراسات فى المجتمع المصرى** (الإسكندرية : منشأة المعارف، ١٩٧٦).

٣٤. نعبر رياضيًا عن المعادلة السابقة كالآتى : حلم شلبية : هى x المدينة = هى + موظف.

٣٥ - قام عدلى كاسب وعبد المنعم مدبولى وحسن فايق بتمثيل هذا الدور كثيرًا.

٣٦. الجنس أو الشرف الرفيع هو أحد أهم أركان العائلة البرجوازية الصغيرة ذات الجذور الإقطاعية.

٣٧. راجع سينما الشعر لبيير باولو بازولينى Cinema of poetry فى : Bill Nicols, ed., Movies and Methods (Los Angelos : Ucla Press, 1976) p. 542.

٣٨- نسبة إلى مردخ المليونير الأسترالى، وعلى أمين الصحافى المصرى.

٣٩- باستخدام تعبير التحليل النفسى، فهو هنا يحيا فى المتخيل، وهى عملية اختلال للواقعى مشابهة للعصاب.

٤٠. راجع هشام شرابى، **مقدمة لدراسة بنية المجتمع العربى**، سبق ذكره.

٤١. يتجلى هذا فى الحوار واعتباره القتيلة عاهرة ومجرمة، إلخ (كل الدلائل بتقول إنها جت لمصر مجرد شغالة فى بيت، وفى يوم وصلت للى شفناه).

٤٢. التساؤلات تعبر عن المستوى التصورى للمعنى paradigmatic level ، بينما يمثل اللقاء، كما سنرى المستوى السياقى syntagmatic level.

٤٣. أقام محمد شبل فيلمه "أنياب" على هذا الافتراض.

٤٤. يقال إن هذا البيت هو أمدح بيت قالته العرب، وقد ذكرنا مطلع القصيدة فى كلامنا عن براعة الاستهلال، والمقصود : أنتم أعظم الناس كرمًا وأكثرهم شجاعة.

٤٥. يحتوى النخاع على ألياف تعرف باسم ألياف الإسقاط projection fibres ، وتربط هذه الألياف بين كل مناطق المخ (مثال، الألياف بين منطقة الحركة frontal lobe فى الفص الجبهى وبين الذاكرة البصرية occipital lobe فى الفص الخلفى).

٤٦. راجع كارل ماركس، **مخطوطات ١٨٤٤** .

٤٧- راجع بازولينى، "سينما الشعر" .

٤٨- يتشابه الموقف هنا مع موقف شفيقة واستسلامها لدياب فى "شفيقة ومتولى" لبدرخان، وتساؤل النقاد عن هذا السقوط غير المبرر، ويرى أحمد قاسم أن السقوط لم يكن هنا، بل إن شفيقة هنا تمارس حقها الطبيعى وحريتها فى الحب، وسقوطها هو عندما تمارس الدعارة، أى عندما تتسلع، راجع **نشرة نادى السينما**، سنة ١١، النصف الثانى (القاهرة : نادى السينما، ١٩٧٨) أحمد قاسم عن شفيقة ومتولى.

٤٩. اخترنا المعنى المصاحب ترجمة لكلمة connotation أو المعنى المجازى، والمعنى اللازم ترجمة denotation.

٥٠- ينقسم مركز الإبصار فى المخ إلى ثلاث مناطق : ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، وتختص المنطقة ١٧ بتفسير المرئيات، والمنطقة ١٨ بترجمة المرئيات إلى سياق وفك شفرتها decoding، والمنطقة ١٩ هى الذاكرة البصرية التى تتأثر بالعواطف والذاكرة والجو المحيط، وتلك المنطقة هى التى ترسل وتستقبل ألياف الإسقاط سالفة الذكر، أى إنها منطقة الربط مع كافة مناطق المخ، إلخ ، راجع :

Roger Warwick & Peter L.Williams , eds., Gray's Anatomy (Edinburgh : Longman , 1973), P. 916 .

أشكر الصديق علاء على حسن لإمداده لى ببحثه الرائع فى هذه المسألة .

٥١- راجع شكل (٥) وهو أحد عناصر الربط الداخلية كما سبق وأن ذكرنا.

٥٢- الإحالة هى استدعاء الشىء مما يذكرنا به أى " الشىء بالشىء يذكر"، وهى تشابه تكنيك التداعى الطليق فى التحليل النفسى، ومن أمثلتها : حضر أبو العلاء المعرى يومًا مجلسًا للشريف المرتضى، الذى أكرمه وقربه، وبينما هم يتذكرون بعض الشعراء، ذم المرتضى فى المتنبى وانتقصه، فما كان من المعرى إلا أن قال: لو لم يكن لأبى الطبيب إلا لاميته : لك يا منازل فى القلوب منازل" لكفته، فاكفهر وجه المرتضى وأمر بطرد المعرى وقال للجالسين : أو تدرون قصد هذا الأعمى من هذه القصيدة وللمتنبى كثيرات أفضل منها ؟ فقالوا : "ماذا؟ قال: إنما يقصد بيتها القائل: وإذا أتتك مذمتى من ناقص .. فهى الشهادة لى بأنى كامل".

٥٣- استخدم محمد شبل "القناع" فى فيلمه "أنياب" ١٩٨١ بشكل تعبيرى مخالف لمذكور ثابت الذى يجنح للمباشرة.

٥٤- قال يوسف شاهين فى حوار معه حول فيلمه "عودة الابن الضال"، إن الفيلم كان يتنبأ بأحداث لبنان.

٥٥- التلاعب اللفظى واستخدام الأسماء الموحية من سمات الفيلم (محمود لمحمود المليجى - شغل كايرو - سالومى - الخرتيت - عبد الغنى القواد، أى عبد كل من يدفع، إلخ)، وهو كذلك يمثل عناصر الربط الداخلية.

٥٦- راجع أحمد فائق، **الأمراض النفسية الاجتماعية** (البغاء) سبق ذكره.

٥٧. المقصود هنا الدالات المرئية لسينما الأربعينات، راجع بازوليني "سينما الشعر"، سبق ذكره.

٥٨. نلاحظ هنا نقدًا شديدًا وواضحًا للنظام يماثل ويفوق النقد الموجه لفيلم "الأرض" ليوسف شاهين، حيث سقطت الأرض ولم تسقط الأنظمة، وكأن بعد سقوط الأرض قد يبقى أى شيء.

٥٩. راجع هارى سترنبرج، **التكوين** (نيويورك : مطبعة الفن الحديث، ١٩٧٣).

٦٠. راجع "سينما الشعر" لبيير باولو بازوليني، سبق ذكره.

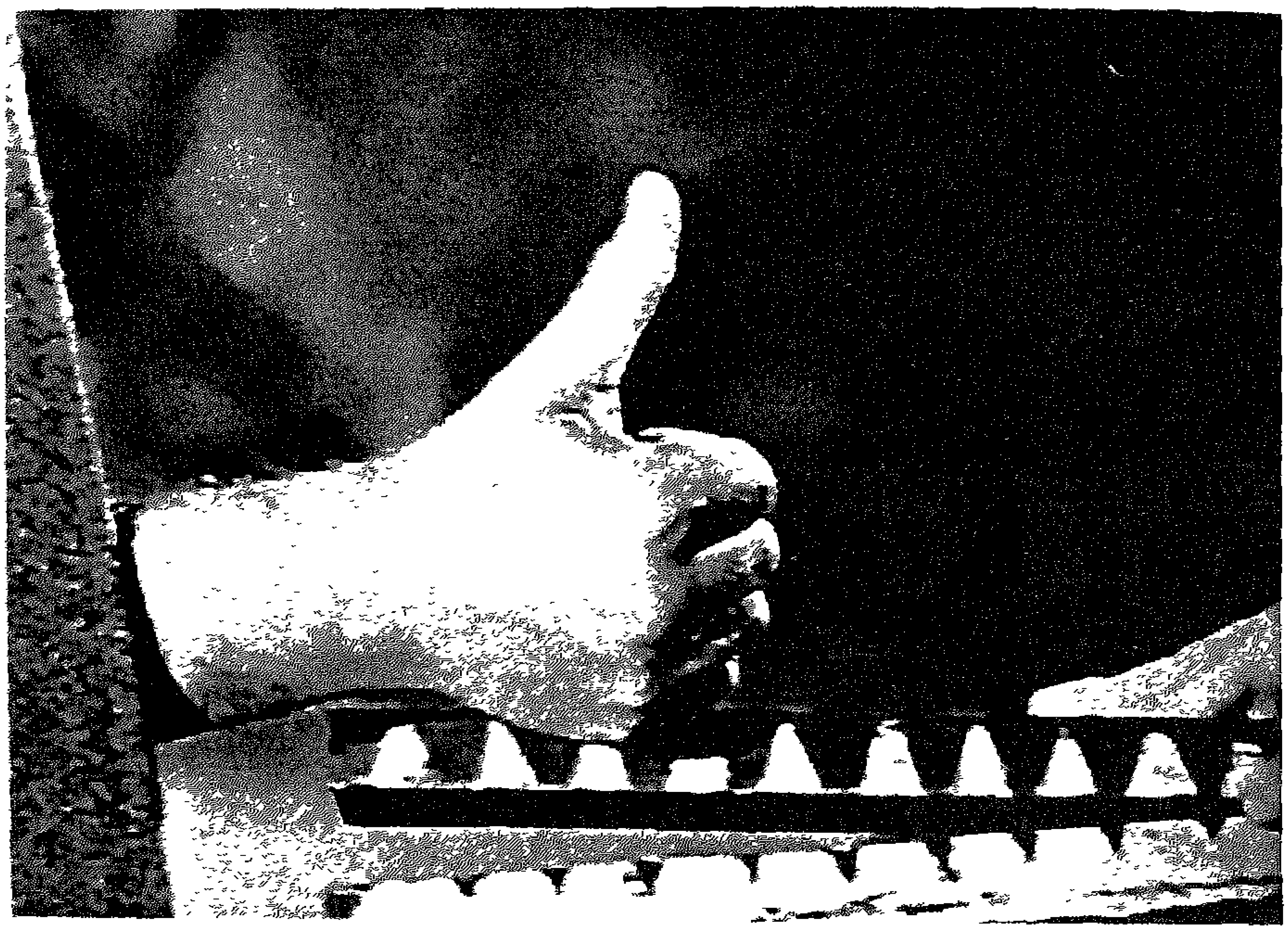
٦١. راجع قصة "موت معلن" لجابرييل جارسيًا ماركيز، ترجمة صالح المعلم (بيروت : دار العودة، ١٩٨١).

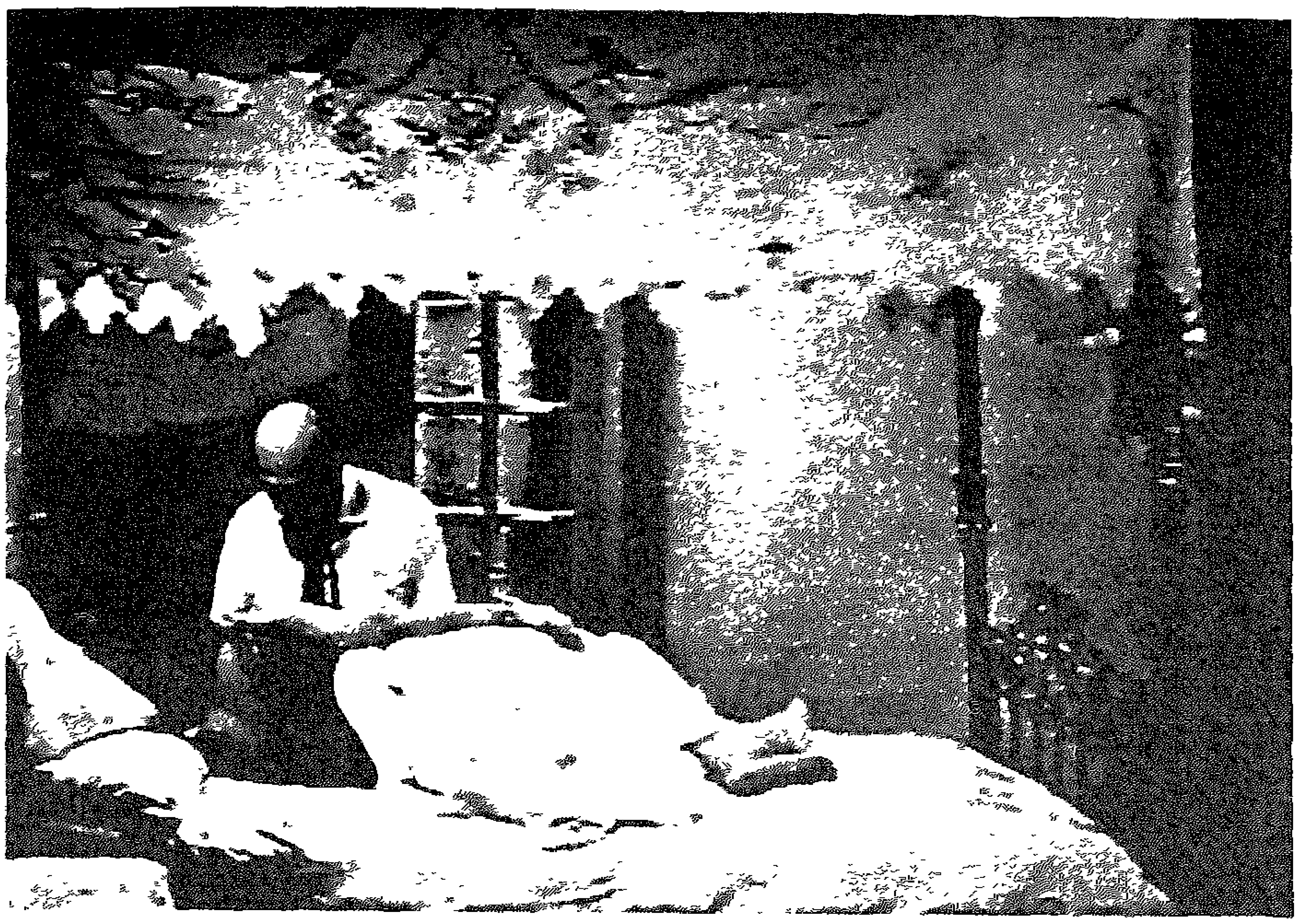
٦٢. راجع "الصورة الأخيرة فى الألبوم" لسميح القاسم (بيروت : دار ابن خلدون، ١٩٨١).

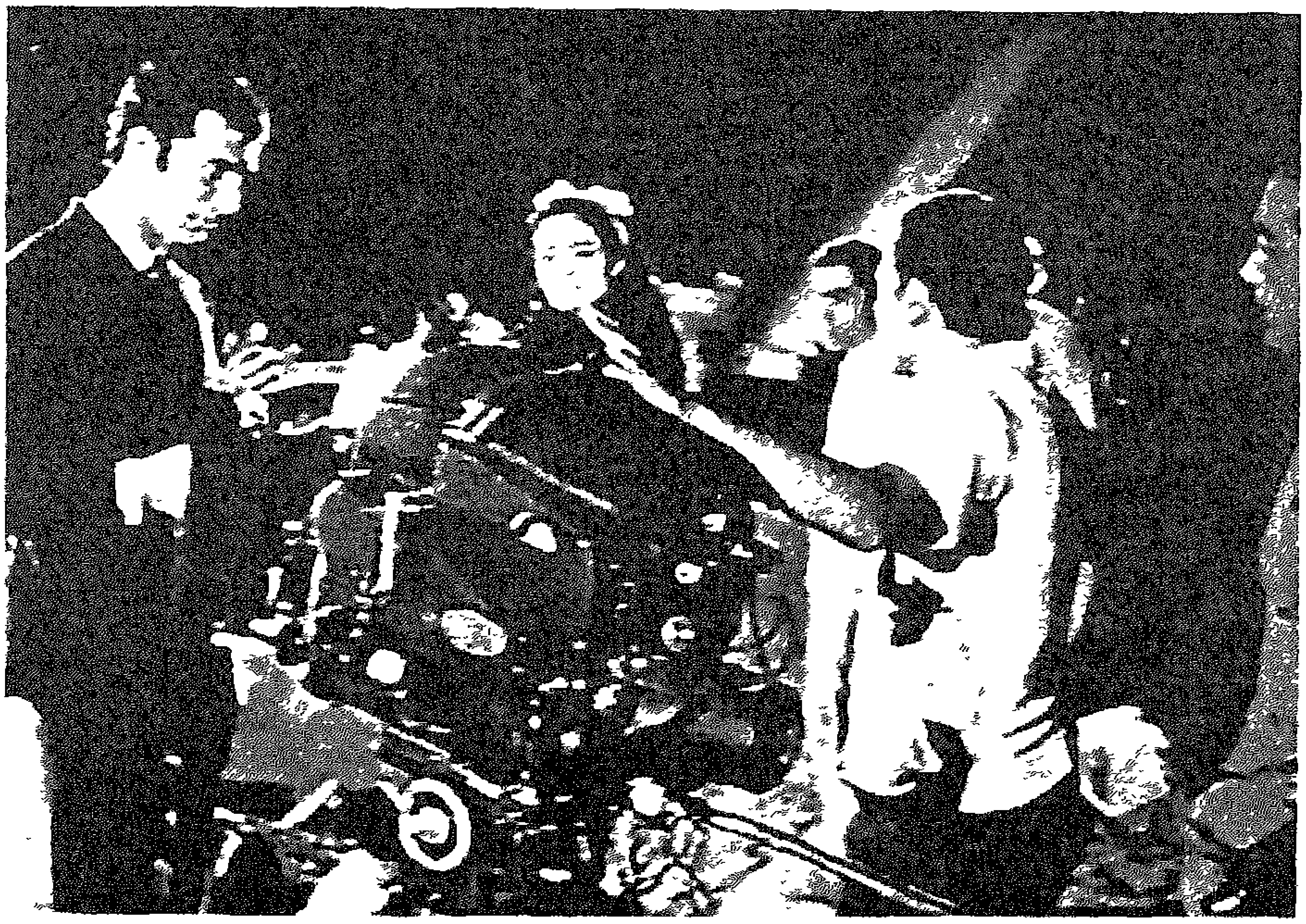
٦٣. راجع "سينما الشعر" لبيير باولو بازوليني، ومقارنته لأفلام برجمان وشابلن مع أفلام أنطونيوني وبرتولوتشي.

٦٤. راجع "سينما الشعر" لبيير باولو بازوليني وفكرة الانهيار العام للحضارة، والذى يصحبه إغراق فى الشكليات، مماثل لعصور الباروك والروكوكو التى عبرت عن انهيار عصر الإقطاع.

٦٥- راجع حوار مع جابرييل جارسيًا ماركيز فى مقدمة **مائة عام من العزلة** (بيروت : دار العودة ١٩٧٨).







ديناميكية صناعة المتخيل

حكاية الأصل والصورة

فى إخراج قصة نجيب محفوظ

المسماة "صورة" (*)

سيناريو وإخراج : مدكور ثابت - ١٩٧١

بقلم

فاضل الأسود

(مصر)

مدخل

ربما .. لا يوجد فى تاريخ السينما المصرية والعربية المدون ، فيلم واحد يكون قد حظى بهذا القدر من برودة الاستقبال، وتجاهل ردود الأفعال، والتهوين من شأن العمل ، ثم الصمت . ومن شأن الصمت والإصرار على تجاهل العمل الفنى، أن يسهل من مهمة التجهيل به ثم إسقاطه يومًا من بين كل ما هو مثبت ومدون فى سجلات تاريخ السينما، تلك السجلات التى حفظت لنا سطورًا قليلة، وعبارات بسَيطة وتقليدية حول فيلم "لاشين"، ويتوارثها الجميع، حيث كانت الرقابة قد منعت الفيلم من العرض العام، وظلت المعرفة بالفيلم قاصرة على مجموعة قليلة من العاملين فى تنفيذ الفيلم . وحيث إن الجمهور منع من مشاهدة الفيلم، ساد رأى عام بضياع نسخة الفيلم الوحيدة، حتى تم العثور عليه، وأعيد إليه الاعتبار والتقدير (**) .

(*) من كتاب "السرد السينمائى" ١٩٩٦ .

(**) تم عرض الفيلم فى الحلقة الأولى من برنامج "ذاكرة السينما"، إعداد على أبو شادى، وتقديم سلمى الشماع، عام ١٩٩٢ .

ولقد حدث نفس الشيء تقريبًا مع فيلم "السوق السوداء". وإذا كان الأول قد حجبته السراى ، فإن الثانى لعبت ضده ظروف سياسية واجتماعية معقدة، حيث صعدت إلى السطح شريحة جديدة من الرأسمالية، والتى عرفت آنذاك "بأغنياء الحرب"، ولم تكن لها أبدًا تقاليد وثقافة البرجوازية التى أنشأت بنك مصر، وساهمت فى تطوير الصناعة والاقتصاد، وشيدت مسرح الأزبكية، وأقامت ستوديو مصر .

أما فيلم "حكاية الأصل والصورة" فهو نموذج مختلف. والفيلم لم يحظ ، حتى بتلك السطور القليلة المحفوظة والمتوارثة ، والتى يعرفها الجميع حول فيلم لاشين. أيضًا لم يتوفر له حظ ونصيب "السوق السوداء"، أو حتى مصيره، فلقد شاهد البعض الفيلم، وظلوا يكتبون عنه (*)، وأثمرت جهود البعض فى عرض الفيلم فى أحد برامج التليفزيون . كما أن الرقابة على الأفلام فى مصر لم تلعب دورًا من أى نوع من أنواع المنع ، ولم تفرض عليه شروطًا معينة ، يكون من شأنها تضييق فى العرض العام ، وحجب الفيلم بالتبعية عن جمهوره الطبيعى، غير أن الفيلم صادف ظروفًا ، وهى الأنكى والأسوأ والأكثر تأثيرًا على مصير الفيلم. فماذا يفوق التجاهل والصمت ؟ برغم أنه يستخدم أساليب سردية جديدة ومبتكرة ، وغير مألوفة فى حقل السينما المصرية تنبع من نزعة تجريبية(**) تنمو جذورها داخل عقل المخرج (***) .

(*) أول دراسة منشورة عن الفيلم موجودة بمجلة "دراسات اشتراكية" ، ونشرت عقب وفاة "كامل التلمسانى" مخرج الفيلم، كتبها "فاضل الأسود" مارس ١٩٧٢، وعرض الفيلم عام ١٩٩٤ فى برنامج ذاكرة السينما بالتليفزيون العربى (الباحث).

(**) يفضل الرجوع إلى نص مقولات المخرج فى الفصل الأول من كتابه "الكسر النسبى للإيهام السينمائى" (مدكور ثابت)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ط١ ، ١٩٩٤ . ولقد قام جلال الجميعى بعمل دراسة واسعة حول الكتاب نشرت فى مجلة عالم الكتاب، عدد رقم (٤٨)، أكتوبر ١٩٩٥ .

(***) توجد دراسة واحدة غير منشورة للباحث د. أسامة القفاش، ثم طورها بشكل أكثر نضجًا، ونشرت أخيرًا فى مجلة (أ) الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى العدد الأخير بتاريخ سبتمبر ١٩٩٥، وهى الدراسة النقدية العلمية الوحيدة التى تعرضت لبحث الفيلم من خلال منظور نقدى جديد .

وعندما استخدم بعض مخرجى السينما المصرية بعض تطبيقات تجريبية فيلم : "حكاية الأصل والصورة"، والخاصة بمدق الصوت، سواء بخلق الجو العام أو كأداة للتفسير، أو كشف المعنى / المعانى الضمنية، نال استحسان وتقريظ الكتابات النقدية .

ولقد احتفى المحررون الفنيون والمشتغلون بالنقد الصحفى السينمائى بكثير من الأفلام الأوربية التى تتصف بأساليب وطرق سردية جديدة مثل (العام الماضى فى مارينباد، وبيير المجنون، والحرب انتهت، والصمت، والحائط الأبيض، وذات مساء ذات قطار، وأوديب الملك، ونظرية، وهيروشيما، وحظيرة الخنازير ، وغيرها) . وهذا الاحتفاء الذى صاحب عرض تلك الأفلام لا تبرره ، فى رأى الدراسة، شهرة وأهمية مخرجى تلك الأفلام أمثال (جان جنيه، جودار، رينيه، بازولينى، سوليه، فللينى ، إنجمار برجمان، وغيرهم) . كما لا يبرره أيضًا فى عرف الدراسة، الفهم المفاجئ لوسائل السرد الحديث أو الإعجاب به بوصفه وسيلة جديدة وفعالة لوصف الشعور الداخلى أو اقتحام العقل الباطن، أو كأداة روائية تفسر وتترجم الأحوال النفسية، وترصد الحدث من وجهة نظر محددة، كعين الشاهد أو المراقب، أو وسيلة استعادة الذكريات أو المذكرات .

إن شيئًا من كل ذلك لم يحدث وإلا لكانت هناك كتابات مناسبة حول أفلام عديدة صارت كلاسيكية، مثل "المأخوذ"، و"رسالة من امرأة مجهولة"، و"راشومون" وكاليجارى، أو حتى "سايكو"، إلخ . ويصبح التفسير القريب والمحتمل لصدود تلك الكتابات هو وجود مادة نقدية يمكن الاعتماد عليها، تأثرًا بما هو حادث فى الغرب، ومسايرة لوضع التبعية النقدية التى تجعلنا دائمًا أسرى لردود الأفعال، دون أن يكون لنا يومًا مبادرة الفعل وريادة الإبداع النقدى والنظرى.

مراوغات الزمن وإشكالية تبادل فعل السرد

إن قضية استخلاص المعنى لا يمكن أن تأتى مصادفة ، ولا يتحصل عليها بالحدس والتخمين ، وإنما يتشكل المعنى ويتخلق عبر تشكيلات أنظمة السرد، ومن الكيفيات المتعددة لاستخدام وسائل وأدوات السرد واتساع رقعة المتخيل .

ويعتبر (جينيت) "أن ترتيب الوقائع والأحداث السردية هو أحد الأركان الرئيسية فى عملية البناء السردى" (١) ، وبالتالى فى عملية الفهم واستخلاص

(1) Gerad Genette , "Narrative Discourse", Ithaca : Cornell University Press , 1980 , P. (33-85).

المعنى، وهو الأمر الذى ترتكز عليه جهد هذه الدراسة فى المقاربة النقدية لفيلم (مدكور ثابت) "حكاية الأصل والصورة". والخطوة قبل الأولى فى هذه المقاربة تأتى من خلال كشف روابط التشابه ووجوه التماثل بين هذا الفيلم وما سبقه من أفلام الدراسة . فالموت وانتهاء الحياة هو أساس لعبة الحكى - بشكل عام - فى الأفلام الثلاثة .

كما أن محاولة بعث حياة بطل رحل، من خلال إعادة تشكيل صورة واضحة له- ما أمكن - من خلال أنشطة التذكر واستعادة الماضى هو ملمح آخر . ويستعاد الماضى من روايات عدة أشخاص يقدمون عرضًا مسرودًا لوقائع وأحداث مختلفة . وهم يصوغون شهادتهم بكثير من الآراء والأحكام والعواطف الشخصية مما يجعلها متباينة كما فى فيلم "المواطن كين"، أو فى شكل مراحل متتالية يكمل بعضها بعضًا كما فى فيلم "ناجى العلى" و"المواطن كين" .

والأمر سواء فى فيلمى "ناجى العلى"، و"المواطن كين"، من حيث ترتيب أدوار الرواة، ذلك أن شهادات الرواة تسير تبعًا لتطور كرونولوجى، سواء على مستوى بنية كل شهادة على حدة، أو البنية العامة لمجموع الشهادات . فكل الشهادات تبدأ من نقطة محددة على خط الزمن، ثم تتوالى إلى الوقائع وتطرد لتبلغ نقطة أبعد على نفس خط الزمن، فهو نوع من الترتيب التصاعدى يصل ما بين أول نقطة من بدء الشهادة وحتى أبعد نقطة عند نهاية نفس الشهادة.

لكن الأمر يبدو شديد الاختلاف عند النظر إلى فيلم "حكاية الأصل والصورة" صحيح أن نشر خبر اكتشاف جثة امرأة مجهولة تحت سفح الهرم يشبه إلى حد كبير إذاعة خبر محاولة اغتيال "ناجى العلى"، حيث يبدأ الرواة فى الفيلم الأخير بتقديم ما لديهم من ذكريات حول بطل الرواية، إلا أن رواة "ناجى" يقدمون تبعًا لخطة معدة سلفًا الأول فالأول، والثانى فالثانى .... إلخ، وهى شهادات لا تتقاطع ولا تتشابك؛ وإنما تسير فى اطراد إلى نقطة نهاية معلومة وخطية الاتجاه.

أما فى فيلم "حكاية الأصل والصورة" فإن جميع الشهادات السردية الصادرة من مختلف الرواة تأتى جميعها متزامنة وفى نفس التوقيت . وكل الرواة يكدون عقولهم بحثًا عن وقائع وذكريات تتعلق بتلك الصورة المنشورة فى صدر الصفحة الأولى لجريدة (الأخبار)، والتى تتعلق بوفاة مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم. ولا

تسير شهادة الراوى الفرد فى اتجاه خطى واطراد أفقى، وإنما تطرد بأسلوب بناء مركب شديد الإحكام .

وتبدو المعالجات الزمنية داخل الشهادة الواحدة وكأنها فى حالة لهاث بين أزمنة ثلاث ، حاضر آنى يتفجر ويموج إثر مطالعة "خبر قتيلة الهرم"، فيتمدد فى اتجاه الماضى الذى لا يستحضر على شكل كتلة واحدة متماسكة؛ وإنما يتم القبض عليه فى صورة شظايا متناثرة . وهذه الذكريات الشظايا تأتى إلينا عبر ذهنية أربكتها سطور الخبر، وأصابها الفزع والحزن من مشاهدة صورة القتيلة المنشورة فى الجريدة . فهى ذكريات مرتبكة حزينة وغير مرتبة تصارع "الآن والراهن" من أجل أن تطفو على السطح . وراهينة الزمن الحاضر وتحت تأثير المفاجأة تقفز هى الأخرى حاجز الآني والحاضر إلى نقطة تقع فيما يستقبل من الزمن .

فهى شخصيات تعيش ما بين هلع وعدم استقرار فى الآن فتقفز مرة إلى الماضى / المستقبل بوصفه مهربا من الآن / الراهن، والذى قد يحمل مخاوف الفضيحة أو أوهام الوقوع فى دائرة التحقيق والاستجواب نظرًا لوجود علاقة سابقة تحيط كلا منهم بالمجنى عليها . وهو أمر يبدو مربكًا ومعقدًا ولا يسهل فهمه إذا نحن ابتعدنا به عن دائرة علم النفس وآليات التذكر وأحلام اليقظة، والمحفزات النفسية للشرود، وتداعيات الوعى، وجيشان العواطف، وتزاحم الأفكار، فإن الإلمام اليسير بمبادئ علم النفس لقادر أن يفسر لنا تمامًا كل تلك النقلات المونتاجية للقطات والمشاهد داخل النص السينمائى، بالإضافة إلى المعالجات الزمنية بواسطة نقلات المونتاج لاصطياد لحظة زمنية فى الماضى ثم العودة إلى الحاضر ... إلخ، فإن ثمة تبادلات سردية تشكل قطعات مفاجئة على المستوى الخارجى / جمهور المشاهدين، أو على المستوى الداخلى / جماعة الممثلين أنفسهم.

وهذا التبدل فى السياق السردى يمثله فى كل مرة اقتحام مخرج الفيلم بنفسه إلى مساحة الشاشة لكى يوجه أحد الممثلين، مثال إدارته لوجه (محمود ياسين) من وضع المواجهة / فاس إلى الوضع الجانبى / بروفيل، أو عندما يتدخل المخرج مباشرة ويرفع صوته موجهًا حديثه إلى المصور ثم إلى المخرج . "ستوب إيه ده عرفنا إن دى هى نقطة الخلاف بينكم" ... إلى أن يقول "ماجدة حتتولى مهمة التحقيق الصحفى للبحث عن القاتل وانته شغلتك معاها مساعد" .

وفى القطعين السابقين يكون توقف السرد بواسطة حيلة داخلية يعنى بها - داخلية الحدث على الشاشة . لكنّ تدخلا قاطعا من قبل المخرج يحدث مرة أخرى، ولا يتوجه به المخرج إلى داخل الشاشة / الممثلين، ولكن هذه المرة إلى خارج الشاشة / الجمهور . وفيه يتوقف السياق ليعلن المخرج: "نأسف لعرض هذا المشهد، وهو غير موجود لا فى القصة ولا السيناريو، لكن ده كان أول لقطة فى إخراج حكاية الأصل والصورة لقصة نجيب محفوظ المسماة صورة، والآن نرجو متابعة الفيلم للبحث عن القاتل".

إذن نحن أمام صعوبة فنية من نوع جديد، حيث تكشف لنا تلك الوقفات السردية الثلاث عن مستوى خطاب سردى مغاير. ونصبح نحن المشاهدين بإزاء خطابين مختلفين من خطابات الحكى، يكون الأول منهما هو خطاب "قصة صورة" كما وردت تقريبًا فى نص نجيب محفوظ "صورة" . ويبرز الخطاب الثانى كاشفا عن تجليات حكى قصة صورة، وكيفيات تمثلها، وأسلوب إخراجها على الشاشة. وقبل أن تستفيض الدراسة فى تحليل ودراسة هذه القضية، فإنه يحسن الإشارة إلى مستخلصات ما سبق عرضه بشأن بعض المشكلات الواردة فى هذا الجزء من الدراسة، ثم العودة بعد ذلك إلى بعض القضايا بالتعليق والدراسة .

أولا : كسر الإيهام

فهو عنوان تستعيره الدراسة من صاحب الفيلم [1] من أجل أن تصف جملة الإشارات الفنية الواردة خلال النص، والتى تهدف إلى إخراج المشاهد من لحظة التوحد والاندماج مع السياق الفيلمى، وذلك بواسطة:

- خلق مسافة واضحة بين جمهور المشاهدين وبين مجموعة الممثلين الصالة/ الشاشة .

- تحفيز الوعى النشط لدى الجمهور مع مداومة إيقاظ ذلك الوعى، ومنع المشاهد من الاستغراق فى سكون واستسلام أمام عملية التلقى بطريقة سلبية.

- التوجه للجمهور مباشرة، سواء بتوجيه الحديث إليه أو مواجهته بالنظر والانفعال، بديلا عن توجه الممثل لزميله بالنظر أو الانفعال .

(١) مدكور ثابت "إشكالية البحث الفيلمى ... فى تجريبية الكسر النسبى للإيهام السينمائى" ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، المعهد العالى للسينما / أكاديمية الفنون، ج.م.ع، نوفمبر ١٩٨٥م.

- التأكيد بطريقة شبه دورية - لدى المشاهد - على أن ما يراه هو عالم متخيل وغير حقيقى، وتدور أحداثه أمام المشاهد ، ويتم ذلك بتحريك زاوية الكاميرا، أو من خلال حركة الكاميرا نفسها أو بحركة الممثل، فيتم الكشف عن موقع التصوير وكشافات الإضاءة والمساعدين والكومبارس .

- يصل التأكيد على فكرة لا واقعية الحدث المحكى مع ظهور مشهد الختام، حيث يبدو موقع التصوير والجميع يرقص بما فيهم مخرج الفيلم . ويظهر (محمود المليجى) وهو ينظر إلى ما يدور فى الخلفية وهو يضحك . فهو يضحك مما حدث، ويضحك لما حدث حتى ينفى تمامًا وهو ينظر إلى جمهور الشاشة أى احتمال للاندماج أو التوحد .

- قيام (شهيرة) بأداء أكثر من دور سردى ، فهى (ماجدة) الصحفية التى تشتغل بمهمة البحث والتحرى فى الكشف عن المجرم، وهى أيضًا موضوع ذلك البحث والتحرى، حيث تقوم بدور (شلبية وسميرة وفافى) حسب النمو الزمنى للفيلم، وانتقالها من مراحل حياتية إلى أخرى . كما أن صورة القتيلة فى الصحيفة الأولى تظل خيطًا رقيقًا يربط ما بين الصحفية (ماجدة) وبين القتيلة فى كل المشاهد التى تختفى منها (شلبية) أو (سميرة)، حيث يظل المتفرج دائمًا فى حالة يقظة وترقب مع استمرار سؤاله الدائم حول عملية التشخيص .

ثانيا : الارتجال المحسوب

يبدو الارتجال خاصية مميزة للفيلم، وتتوزع تلك المشاهد المرتجلة طوال مدة عرض الفيلم بحيث تبدو لعين المشاهد وكأنه يرى لعبة "مرتجلة" تمتد أجزاؤها منذ لقطة البداية، وتستمر خطوات اللعبة حتى تصل إلى مشهد الختام. ومع عرض المشهد الختامى يكون قد اكتمل وقت الانهماك فى اللعب والانشغال به، وتبدأ لحظة الاسترخاء والفرح، فلقد تم إفراغ كل شحنة الانفعالات. وفى النماذج التالية يمكن ملاحظة بعض ظواهر الارتجال (*) :

- عندما تتصاعد نغمة الحوار بين "محمود ياسين" "وشهيرة"، وتتعارض وجهة نظر كل منهما، فيتوجه "محمود ياسين" إلى جمهور المشاهدين، وهو أمر من

(*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى مدكور ثابت (د) "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" ، مصدر سابق ، ص (٤٧ - ٥١).

المفترض عدم حدوثه شكليًا وإلا اعتبر خروجًا على قاعدة الاندماج، بالإضافة إلى نص السيناريو . وعندما يصبح منفصلا عن داخل الشاشة مندمجًا مع عمق الصالة، فإنه يقول "اطلبوا معى من المخرج أن يعرض وجهة نظرى أنا على الشاشة" .

– وفى موقف آخر ، وتعبيرًا عن خلافة المعلن مع زميلته داخل الشاشة، ومع المخرج / خلف الشاشة ، نجده يقول "المسألة محتاجة لمناقشة لكن السيناريو لم يعطنى الفرصة لإثبات وجهة نظرى"، مع ملاحظه أنه يؤدى دورًا مرسومًا – سواء باللفظ أو بالحركة – بدقة طبقًا للسيناريو.

– تدخل المخرج فى سير المشهد ومطالبته بوقف التصوير ثم توجهه هو أيضًا إلى الجمهور "على العموم فدى مشكلة هنحلها فى المونتاج"، بمعنى أنه سوف يتم التخلص من المشهد كله، وكأنه يسعى لكسر قيد السيناريو .

– المخرج يعطى لبطليه الحرية التامة فى إبداء وجهة نظر كل منهما "إن لكم الحرية فى المناقشة أمام الكاميرا".

– مواصلة المخرج لإصدار إرشادات فورية أثناء التصوير فى الشارع، مما يعطى الانطباع بأنها تعليمات حدثت أثناء التصوير فى الشارع، وتحمل طابع العفوية وعدم الإعداد المسبق، مثل "غوص بالكاميرا فى الزحام، فتش كويس، "ثم دور الكاميرا شمال يارجائى". وعندما تظهر فتاتان تخلبان عقل المصور بحيث يضعهما فى منتصف الكادر ويظل يتبعهما، وبالتالى يفقد التركيز على الهدف وهو البحث عن القاتل، فإن المخرج يلاحظ ذلك، ويقوم بلفت نظر المصور بقوله "اتحكم فى الكاميرا أحسن يا رجائى".

مثل هذه المشاهد ، التى تم صياغة عفويتها بدقة شديدة كى تبدو مرتجلة وتلقائية، تكسب الفيلم مزيدًا من الحيوية والطزاجة، وإن كانت تؤكد – على الجانب الآخر – مدى التماسك الهندسى الذى يعكسه البناء الدرامى للسياق السردى . فذلك الارتجال الفنى يبدو مثل لعبة شديدة الإحكام مدروسة القواعد حددت شروطها سلفًا، وقننت كل حالات كسر القواعد فيها، والخروج على ما هو معتبر كقاعدة، وهو ما يكسب مفهوم الفن روافد جديدة تضخ فى شرايينه مزيدًا من التطور والتجديد من خلال إطلاق مفاهيم وقدرات التجريب .

– والخروج المتكرر للممثل من دائرة دوره الرئيسى الذى يؤديه داخل الفيلم لكى يؤدى وظيفة درامية محددة، مثال ذلك استبدال (محمود ياسين) لدوره الذى

يلعبه بوصفه الصحفى (راشد) بدور آخر يمسرح لجمهور الشاشة بشكل عام، وجمهور الممثلين على وجه الخصوص دور السيد "المسيح" وعلى رأسه إكليل الشوك ، وهو يقول من ضربك على خدك الأيمن أدر له خدك الأيسر . مع ملاحظة أن استبدال (راشد) لدوره أو تقمصه لدور "المسيح" إنما يدور فى نفس موقع التصوير وزمانه. وإضافة عنصر درامى جديد مع المحافظة على ثبات موقع التصوير وتثبيت الزمن يجعل من الشخصية الجديدة فى مرتبة الكورس المسرحى التقليدى فى المسرح الإغريقى القديم .

ويظل السؤال قائمًا حول مصدر الارتجال ومحركه ودوافعه كواقعة سينمائية. هل تعود تلك الواقعة المرتجلة إلى طبيعة الحالة النفسية للشخصية التى رأت الظلم فأرادت أن تعلن رفضها له فعرضت أمام الشاشة وداخلها منطوق كلمات تعليق السيد المسيح؟ إن الإجابة على هذا السؤال وغيره تنقل الدراسة باتجاه واجب جديد فى دائرة البحث، ونضع له العنوان التالى :

خطابان للسرد واللعبة داخل اللعبة

سبق للدراسة أن ميزت خطابين حكائيين منفصلين داخل السياق النصى للفيلم . يدور الأول منهما حول النص القصصى كما هو منسوب إلى (نجيب محفوظ)، ويتحدد الخطاب الثانى ، بتفاصيل تمثل عرض الخطاب الأول . ومن البديهى أن يكون الخطاب الثانى تاليا من ناحية الترتيب الزمنى وتابعا أو مشتغلا على مادة الخطاب الأول .

غير أن الفيلم تفاديا للمألوف والمكرر، وبحثا عما هو جديد وتجريبى، فإنه يبتعد عن الطريق السهل ويبحر إلى آفاق جديدة . وعلى عكس المتوقع فإن المخرج يضع الخطاب السردى الثانى سابقا ومتقدما على موقع الخطاب الأول . ومن المعلوم أن الخطاب الأول / (نجيب محفوظ) هو الذى يضع أمامنا حدود المساحة السردية، وهو بمثابة الهيكل الرئيسى لكل سرد مأخوذ عنه . وبذلك يأتى الخطاب الأول والأساسى (نجيب محفوظ) مثل لعبة سردية داخل لعبة الفيلم/ مدكور ثابت، وهو الأمر الذى يتطلب مضاعفة الجهد المبذول من المخرج فى حبك وتشكيل كافة عناصر التشكيل الفنى للوصل لهذه البنية الفنية مزدوجة الصياغة . وعلى الجانب الآخر فإنها تقتضى جهدا إيجابيا من المتلقى لحظة استقباله لمجموع هذه العناصر ثم تفكيكها إلى إشارات أولية، وبالتالى استخراج دلالة كل عنصر / عناصر واستعادتها مرة أخرى داخل عقله ككل دال .

وهذه البنية الفنية يمكن لها فقط أن تكون محطمة للأشكال التقليدية على نفس منوال مضمونها الناقد، أو هي من الناحية الاصطلاحية لتوجه محدد: (التدميرى) للأيديولوجية السائدة [١].

وبالطبع فإن الدراسة لن تستغرق فى الحديث طويلا حول قواعد ومفاهيم وتاريخ المعالجات الفنية المشابهة، فهى من الكثرة والتنوع فى عالم المسرح بحيث صارت من الأمور المستقرة، وإن كان يكفينا - فقط - أن نشير إلى اللعبة التمثيلية التى تدور على مسرح صغير أعده (هاملت) بالاتفاق مع جماعة مسرحية جوالة لتقدم عرضها فى ساحة القصر فى مسرحية " هاملت "، وكذا مسرحية الكاتب الإيطالى (بيراندلو) " ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، ومن المسرح العربى نكتفى بالإشارة إلى مسرحية (محمود دياب) " باب الفتوح " .

وفى هذا المقام فإن السيناريو يوظف فريق الممثلين فى فيلم " حكاية الأصل والصورة " فى مستويين متداخلين :

الأول منهما هو أداء دورهم المنوط بهم فى سيناريو الفيلم بوصفهم ممثلين يلعبون أدوارهم كفريق عمل مهمته كشف ظروف جريمة القتل . وهم يخضعون فى ذلك للقدر الضرورى من تدخلات المخرج المباشرة .

الثانى أنهم يلعبون أدوار شخصيات قصة (نجيب محفوظ) ذاتها كما وردت فى النص القصصى المنشور مع بعض التعديلات الطفيفة .

ومثل ذلك البناء المركب يقتضى التحرك من المستوى الأول أو الثانى والعكس وصولا إلى المستوى الآخر . والحركة من وإلى المستويين السابق الإشارة إليهما قد تتم فى نفس اللحظة، وربما فى نفس الموقع الذى تم ويتم فيه تصوير اللقطة الأولى والثانية، حتى إن المشهد الواحد يصبح مركبا من عديد من المشاهد الجزئية واللقطات . وقد يكون المثال التالى الذى تقترحه الدراسة نموذجا شارحا لفكرة اللعبة داخل اللعبة، وكذلك تداخل الأبنية السردية .

وصف المشهد الثانى من بداية الفيلم

صوت " محمود ياسين " (الصحفى راشد) وهو يقول " الدم مؤكد لم يجف على فستانها " بينما تظهر صورة " شهيرة " وهى تمضغ اللبان وكأنها غير مهتمة، وتنظر ناحية يمين الكادر .

(١) مدكور ثابت (د) ، "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٤، ص (٢٠).

صوت (محمود ياسين) "إزيك"، تهز (شهيرة) رأسها .

صوت راديو "صرح متحدث باسم الخارجية الأمريكية"، و(شهيرة) تغير مؤشر الراديو وتسمع نغمات موسيقى غربية راقصة، ثم تدخل يد من اليسار وتقدم لها كوبا من الماء وتشرب، ثم ينبعث من الراديو صوت يقول " وإليكم موجزا لهذه النشرة " دلالة على تغيير مؤشر الراديو مرة أخرى، فيبدو على (شهيرة) السأم وتصب ما تبقى من ماء .

صوت (محمود ياسين) " عارفة أنا جيبتك لمكان الحادث ده ليه "

(شهيرة) " عارفة " (بدون اهتمام) فتدخل صورة (محمود ياسين) وتشمل رأسه فقط . صوت محمود "بحبك"، ثم يحاول تقبيلها .

يعود المشهد إلى زمن آخر فى الليل وهما يتدربان على مشهد تمثيلى وهى تدخن ثم قطع . و(محمود ياسين) يبتسم صباحا ثم قطع إلى مشهد ليلى وهى تغمز له بعينيها ثم يقبلها . ورغم حدوث المشهد فى الليل إلا أنه يقع فى مكان آخر تشير إليه قطع الديكور، كذلك الديكور، وكذلك الملابس التى تختلف عما كان فى المشهد الأسبق . والمفروض أن المشهد مستمر عند مكان الجثة (قطع)، والعودة إلى مشهد الليل عند الأهرام، وسماع أزيز طائرات، ثم يقترفان وهى تبدى امتعاضها . - صباحا عند مدخل متحف مختار حيث يظهر (محمود ياسين) بجوار تمثال لرأس سعد زغلول وهو يحدق فى السماء لرؤية الطائرات (قطع) .

- (محمود) يعود إلى (شهيرة) فى مشهد بروفات التمثيل ويقول " تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد، أو تعرفين معنى البطولة؟"، ثم يتوجه إلى الكاميرا / المشاهد ويقول " اطلبوا معى من المخرج أن يعرض وجهة نظرى أنا على الشاشة ، ليس لدينا وقت للمشاكل الصغيرة ، هذا زمن القضايا الكبيرة " . (قطع).

- (شهيرة) فى مشهد ليلى " راشد يا حبيبى خليك إنته مع مجلس الأمن وكوبا وكوريا وفيتنام أما أنا هنا عندى الحوادث اللى زى ده المثيرة ، مقتل مليونيرة ، زفاف ملكة جمال " .

ويُسْمَع صوت يقول "كفاية"، فتتحرك الكاميرا، فتظهر جثة ملقاة على الأرض عند سفح الهرم مغطاة بالجرائد، ويقف بجوارها جندى شرطة . ثم تتحرك الكاميرا إلى لقطة عامة، فتظهر الأهرامات والطريق الصاعد من المدينة، وتصل مجموعة من السيارات تحمل فريق التمثيل وطاقم الفنيين والمصورين وعمال الإضاءة والصحفيين .

ويمكن للدراسة أن تشير إلى جملة الملامح التالية :

- طبيعة وشكل علاقة الحب التى ترتبط بين الصحفية (ماجدة) وزميلها (راشد)، وهى علاقة ترمى بآثارها على القضية العملية التى يشتركان فى تحقيقها . كما أنها تستمد بعضا من مقوماتها من خلال عملهما المشترك فى الكشف عن قاتل المليونيرة الأجنبية .

- حالة ونوعية المزاج العقلى والنفسى لكل من (ماجدة وراشد) علاقة العمل والحب، فبينما يلتقيان فى علاقة حب تعزز من متانتها علاقات العمل وهموم مهنة الصحافة ، فإنهما يكشفان عن علاقة متناقضة فى النظر إلى مراتب الأهمية بالنسبة إلى الأمور العامة داخل المهنة .

- (ماجدة) ترى الإثارة الصحفية فى تحقيقات من نوع زفاف ملكة جمال ومقتل مليونيرة... إلخ ، و(راشد) يرى أنه لا يوجد وقت للمشاكل الصغيرة، ويصرخ بأعلى صوته " هذا زمن القضايا الكبيرة " .

- يأتى المناخ السياسى والاجتماعى الراهن فى حقبة الستينيات، وتحديدا بعد هزيمة (يونيو ٦٧) ، بمثابة ضوء كاشف لمدى المسافة الفاصلة بين (راشد وماجدة) ليس فقط، وإنما كإشارة دالة على قضايا أخرى تتعدى دائرة العلاقة بين (ماجدة وراشد) .

- المزج المتصل بين العلاقة الثنائية (ماجدة / راشد) وعلاقتهما بالحدث / القضية موضوع التحقيق، وهو ما يمكن الوقوف عليه من مجمل النقلات / المعالجات الزمنيّة التى تؤدى فى النهاية إلى إيجاد صيغ لأبنية سردية متنوعة داخل نفس المشهد .

- مداومة الكشف عن تفاصيل ودقائق ومراحل بناء العمل الفنى للفيلم الذى يجرى تصويره وقت وقوع الأحداث مع الأخذ فى الاعتبار أن الفيلم الإطار / السرد ، وهو فى حد ذاته مكرس لعرض وقائع وأحداث سرد آخر مأخوذ عن

قصة (نجيب محفوظ) . ومثال الدراسة لبعض تفاصيل ومراحل الفيلم / الإطار / السرد يتمثل فى :

١ - تدخلات المخرج بالتوجيه أو الإرشاد لطاقم الممثلين، وإلى المصور لحظة وقوع الحدث، أو أثناء وقوعه، أو حتى بعد ذلك .

٢ - تعليمات المخرج إلى مساعد الإخراج الأول بشأن حذف بعض اللقطات عند المونتاج وبعد الانتهاء من مرحلة التصوير والطبع .

٣ - الكشف عن مواقع التصوير بشكل كامل ودون تحديد لإطار الكادر الحيز (ظاهريا)، حيث يتحول المتلقى إلى مشارك نشط فى العمل .

ويتمثل ذلك فى شكل عرض آلة التصوير السينمائى والمصور ومساعديه وعمال الإضاءة وكشافات الإضاءة المستخدمة فى عملية تصوير المشاهد التمثيلية.

وقد استخدمت الدراسة مصطلح الإطار / السرد لكى تفرق بشكل مؤقت بين الإطار السردي العام الذى حدده المخرج / كاتب السيناريو وبين إطار آخر داخلى يعرض صلب أحداث قصة صورة . وتجدر الإشارة إلى أن عبارة " دون تحديد الكادر (ظاهريا) " لا تعنى أن إطار الكادر متروك للعفوية أو الارتجال ، وإنما هو إطار محدد سلفا من قبل المخرج ، وتتم مراجعته دوما بناء على خطة مدونة سلفا ومعروفة لدى المصور ، وتحدد مساحتها بواسطة محدد لـ الرؤية (View Finder) ، فلا شىء متروك للصدفة، وإن كان مقصد الدراسة بأن المخرج أراد اطلاعنا على موقع التصوير إجمالا حتى يبدو الأمر لنا وكأن المشاهد شريك فى العمل، وشراكة مثل هذه تبيح له حق الوقوف على بعض أسرار اللعبة بكل تفصيلاته .

جماعية حق المعرفة ... وديموقراطية السرد

يتميز فيلم (مذكور ثابت) " حكاية الأصل والصورة " ، بتقديم صيغة سردية مركبة شديدة الإحكام ومتميزة . وهو يعرض من خلال فيلمه مجموعة من المعالجات الزمنية دون الالتزام بنوعية السرد التقليدى فى ترتيب الأحداث زمانيا، سواء كانت مسلسلة أو حتى متقاطعة [1]، وهو يتيح مجموعة من الفرص شبه المتكافئة لكل الرواة المشاركين فى عملية السرد الروائى - من زاوية جماعية

(١) Mieke BAL, " Narratology" , OP. Cit., P. (53).

امتلاك المعرفة – ولو جزئيا، وذلك فيما يتعلق بعملية الكشف عن قطاعات زمنية مختلفة ، تحدد ملامح التحول ومراحل النمو الاجتماعى المصاحب لكل التغيرات الحادثة فى شخصية القتيلة، بالإضافة إلى ما يحتويه ذلك من إشارات ضمنية .

ومن خلال محاور التماس، ونقاط الالتقاء، وفترات معايشة شخصية الراوى بالقرب من القتيلة، يمكن أن نتعرف على مجموعة الوجوه المختلفة والشخصيات المحددة فى تنوعها، والتى ترسم لنا فترات التحول والتدرج والنقلات التى مرت بها شخصية/شخصيات القتيلة منذ أن كانت تلك الفتاة الريفية (فكيهة)، إلى أن تنتهى عند شخصية المليونيرة (درية) .

ومن خلال الوجوه الخمسة لنفس الشخصية يتم استعراض عالم كامل من الواقع، وتسليط الضوء على شرائح متعددة من المجتمع تفسر بعضا مما يحيط بالشخصية من آمال وأحلام وطموحات . وربما تضيف للمتلقى جزءا من المعلومات والتفاصيل، ولكنها تضع أيضا فى طريق المشاهد الكثير من الأسئلة والمشكلات .

ومع توفر حق الرواة فى امتلاك المعرفة ، حول موضوع ما أو واقعة أو حادثة بعينها ، فإن هذا الحق ليس دوما مبررا، أو جوازا لامتلاك حق الحكى والقيام بعبء السرد .

ومنذ أن تمت صياغة مصطلح " ديموقراطية السرد " على يد باحثين عرب وأجانب من أمثال (يمنى العيد ووليد نجار ... وآخرين) حتى شاع تطويع المصطلح للاستخدام فى كثير من المعالجات النقدية، وبات جزءا من مفردات حقل أدبيات النقد فى مجال الرواية والقصة .

ولكن يلزم القول والتنويه بأن انتشار استخدامات المصطلح قد صادف تطبيقات صحيحة إلى جوار تطبيقات أخرى عديدة لا تتميز بالدقة المطلوبة ، أو هى تتجاهل الفرق الكبير بين حق امتلاك المعرفة وبين الحق فى التعبير عنها .

ويتبدى ذلك بشكل خاص فى تلك المجتمعات التى لا يتوفر لها نظم مؤسسية تعتمد الوسائل والأساليب الديمقراطية . وكذلك عند غياب القنوات الشرعية التى يمكن عن طريقها إتاحة فرص المشاركة بالرأى والحوار والاعتراف بحق الآخر فى الوجود المستقل وحقه الأصيل فى حرية التعبير عن ذلك .

وهكذا تصبح تقنية استخدام الراوى كلى المعرفة تعبيرا واضحا لمنهج المؤلف فى تركيز سلطة المعرفة بين يديه فقط، ومن خلال وسيطة الفنى / الراوى . وهو يعكس هيمنة السلطة على حياة الآخرين (*)، وحيث يكون خطاب الحكى شكلا من أشكال القمع والاستبداد . وتتحرك الآراء والمعلومات من مصدر واحد، حيث يقبع الراوى كلى المعرفة فى عليائه ، وحيث لا توجد فرصة لدى المتلقى للتفكير أو للاعتراض والمناقشة، فهو خطاب الإملاء والتلقين .

أما فى الجانب الآخر، وحيث تتوفر ديموقراطية السرد وتناوب الأدوار الحكائية، فهو تعبير عن جوهر فكرة نسبية المعرفة، وبالتالى جماعية الحق فى امتلاك أجزاء منها وكذلك اختلاف وتنوع مصادرها، وهو ما يسمح بحق تداول الحكى، وتداول سلطة السرد .

التناص : الكتابة عن الكتابة

ولكن قبل أن تقدم الدراسة على محاولة فحص وتحليل البنية السردية للفيلم، فإنه من المعلوم أن الملامح السردية الرئيسية له إنما تعتمد فى المقام الأول على بنية رئيسية للحكى ؛ وهى تلك التى قدمها (نجيب محفوظ) فى قصته القصيرة "صورة "، والتى نشرت ضمن المجموعة القصصية " خمارة القط الأسود"(1) .

وإذا كان مطلب البحث وأهدافه الدراسية تبتعد كثيرا عن رؤية الفيلم السينمائى – فى ضوء القصة المنشورة – ولا تراه معادلا سينمائيا بالصورة يستلزم البحث عما يكون موجودا على الشاشة من (نجيب محفوظ)، فإن الدراسة لا تجد مبررا من أهداف بحثية فى عقد مقارنات، أو إقامة مقابلات أو

(*) حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى مجموعة من الأبحاث المقدمة " للمؤتمر الأول للرواية العربية "، كلية آداب القاهرة عام ١٩٩٠، خصوصا (أحمد بوزفور) – دراسة عن الأيام لطه حسين، و د. عز الدين إسماعيل دراسة بعنوان " أنا الناطق " ... طه حسين ، ودراسة فاضل الأسود بعنوان " سرديات طه حسين " نموذج " دعاء الكروان "، وكذلك تحليلات يمنى العيد حول كل من خطاب الخليفة الراشد (عمر بن الخطاب)، وكذلك حول مسرحية أوديب الملك . (الباحث) .

(١) نجيب محفوظ ، " خمارة القط الأسود " ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ط١ ، ١٩٦٩ ، " صورة " ص (٢٢٤ – ٢٣٤) (الباحث) .

مشابهات بين النص القصصى والنص السينمائى، فهذا النوع من الكتابة لم يعد له مكان فى النقد الحديث.

وأول ما تطرحه الدراسة من إجراءات دراستها للفيلم هو تحديد موقع النقطة صفر ؛ والتى عندها ينطلق فعل السرد. ومن ملاحظة تفريغ شريط الفيلم يمكن عمل الرسم التخطيطى التالى لتحديد أدوار الرواة، انظر شكل (١١)، حيث يمكن تقسيم مجموعة الرواة بحسب مشاركتهم فى تحمل أعباء السرد إلى مجموعتين رئيستين هما:

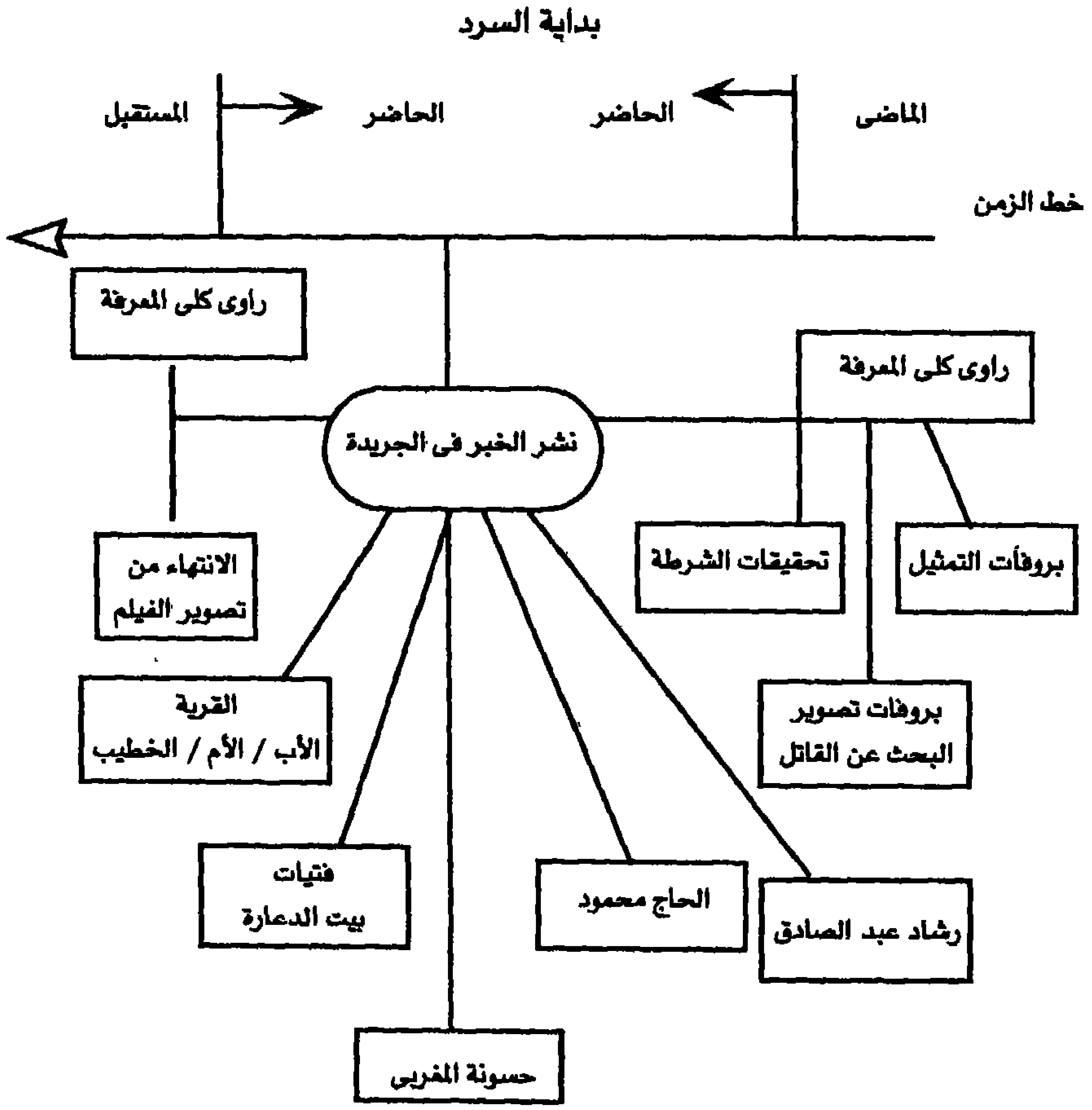
أ – **رواة رئيسيون** ، وهم (رشاد عبدالصادق، والحاج محمود، وحسونة المغربى) ومع الأخذ فى الاعتبار ما قد يقتضيه فعل السرد من وجود شخصيات ثانوية أخرى، تظهر فى الواقع المحيط بكل راو على حدة، مثل زوجة وابنة (رشاد عبدالصادق) .. والحاج (محمود)، وبالطبع صديقه إسماعيل ... إلخ .

ب – **رواة ثانويون** ، وهم ضابط الشرطة، وثلاثة من المشتبه فيهم و(عبدالغنى) عامل البار، وزميلات (درية) فى السكن، ثم مجموعة القرية ويمثلها الأب الأم وخطيب (فكيهة) السابق قبل أن تخرج من القرية هاربة إلى المدينة .

جـ- **راو كلى المعرفة** ، ويمارس دورا قصيرا مع بداية الفيلم حيث يطلعنا على بروفات التمثيل، وتحقيقات ضابط الشرطة، ثم على بداية تصوير الفيلم بحثا عن القاتل . وهو يعود مرة أخرى قرب نهاية الفيلم، وتحديدا فى مشهد ختام التصوير، لكى يحكى لنا مشاهد الختام، ويساعدنا فى الكشف عن بعض الأحداث.

د – **وكلاء للراوى** ، وهما الصحفى وزميلته بالجريدة، ويؤديان مجموعة من الأدوار داخل العملية السردية طبقا لتعليمات المخرج، وتنفيذا لنص السيناريو.

هـ- **المخرج / المؤلف** ، وهو يظهر صراحة على الشاشة، سواء بوجوده المادى بالصوت والصورة أو بالصوت فقط . ورغم أن انطلاق السرد يبدأ -نظريا- عند ظهور الخبر فى الجريدة الذى يعلن عن قتل مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم ، إلا أن الفيلم – وطبقا لمنطقه الخاص – يجعل من تدريبات التمثيل نقطة البدء فى الحكى بحيث تبدو سابقة لوقوع جريمة القتل والعثور على الجثة، ثم محاولة معرفة أسباب الجريمة وملاحقة القاتل، سواء بالإشارة إليه تلميحا أو بالقبض عليه تصريحا .


بداية السرد
الماضى
الحاضر
الحاضر
المستقبل
خط الزمن
راوى كلى المعرفة
راوى كلى المعرفة
نشر الخبر فى الجريدة
الانتهاء من
تصوير الفيلم
تحقيقات الشرطة
بروفات التمثيل
القرية
الأب / الأم / الخطيب
بروفات تصوير
البحث عن القاتل
فتيات
بيت الدعارة
الحاج محمود
رشاد عبد الصادق
حسونة المغربى

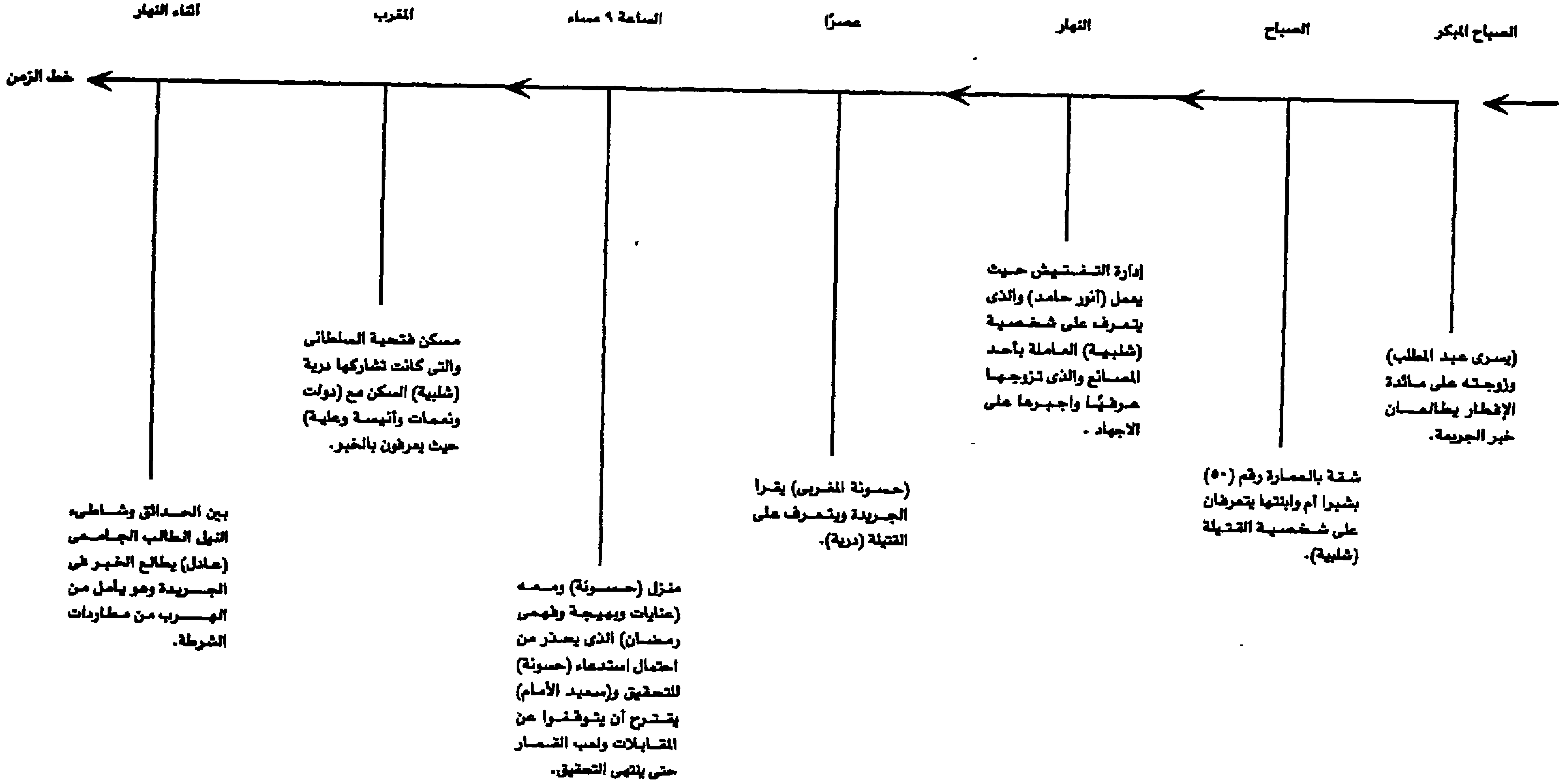
شكل (١١)

حاشية قبل المتن

من المقطوع به أن كل الحواشى والتعليقات والشروح والتفسيرات إنما تأتى لاحقة للمتن ومعلقة على أجزاء نصه . غير أن فيلم " حكاية صورة " ينهج فى بنائه الحكائى أسلوبا مغايرا للمألوف . فهو يقدم لنا المتن لاحقا لعرضه للحاشية وتاليا لها . فتصبح الحاشية والتعليق بمثابة " البرولوج " المسرحى القديم، والذى كان يقدم وصفا موجزا للأحداث، ويهيئ عقل ومشاعر المتفرج لما سوف يعالجه النص فيما بعده .

فالاتفاق على قواعد لعبة التمثيل، وتقسيم الأدوار بين شخوص العرض السينمائى من خلال تدريبات العمل وإرشادات المخرج توظف من أجل دعم فكرة البحث عن القاتل من خلال تعريه كل عوامل المناخ الاجتماعى والاقتصادى المحيط ليس بشخصية القتيلة، ولكن بوصفها جزءا صغيرا من كلية أشمل وأوسع. ولقد استخدمت فكرة الحاشية التى تسبق المتن فى النص القصصى الذى كتبه (نجيب محفوظ) تحت اسم " صورة " .

ولمعرفة الفروق بين (حاشية / برولوج) (مدكور ثابت) كما وردت فى فيلم "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة "، وبين الحاشية التى وردت فى قصة (نجيب محفوظ) " صورة "، فإن الدراسة تطرح الرسم البيانى التالى ، والذى يشرح البنية السردية للقصة،


خط الزمن
الصباح المبكر
(يسرى عبد المطلب) وزوجته على مائدة الإفطار يطالعان خبر الجريمة.
الصباح
شقة بالعمارة رقم (٥٠) بشبرا أم وابنتها يتعرفان على شخصية القتيلة (شلبية).
النهار
إدارة التفتيش حيث يعمل (أنور حامد) والذى يتعرف على شخصية (شلبية) العاملة بأحد المصانع والذى تزوجها عرفيًا واجبرها على الاجهاد.
عصرًا
(حسونة المغربى) يقرأ الجريدة ويتعرف على القتيلة (درية).
الساعة ٩ مساء
منزل (حسونة) ومعه (عنايات وبهيجة وفهمى رمضان) الذى يحذر من احتمال استدعاء (حسونة) للتحقيق و(سعيد الأمام) يقترح أن يتوقفوا عن المقابلات ولعب القمار حتى ينتهى التحقيق.
المغرب
مسكن فتحية السلطانى والتى كانت تشاركها درية (شلبية) المسكن مع (دولت ونعمات وانيسة وعلية) حيث يعرفون بالخبر.
أثناء النهار
بين الحدائق وشاطىء النيل الطالب الجامعى (عادل) يطالع الخبر فى الجريدة وهو يأمل من الهرب من مطاردات الشرطة.

والذى نلاحظ فيه أن مشهد (تأسيس / البرولوج) أو الحاشية ، والذى يستهدف – دائما – إرساء ودعم فكرة أولية عن طبيعة الموضوع، وكشف أبعاد العلاقات بين شخوصه، إنما يدور بعيدا عن داخلية الحدث ، ومنفصلا عن مجموع العلاقات والشخصيات التى سيأتى ذكرها فيما بعد . وتجرى وقائع ذلك المشهد بين الزوج (يسرى عبدالمطلب) والذى يعيش هدوء الشيخوخة " منذ إحالته على المعاش " . ولم يعد شىء " يثير اهتمامه "، وصار غير مكترث بما يدور حوله . وعلى مائدة الإفطار التى تجمعه مع زوجته يعقب – على " اهتمامها الطارئ " وهى تطالع جريدة الصباح – بتعليق يدور فى عقله بعبارات مكتومة أن زوجته إنما تقرأ " صفحة الحوادث أو صفحة الوفيات " . ويتسم موقفه بالبرود وعدم الاهتمام حتى عندما تحاوره زوجته حول احتمالات وأسباب تلك الجريمة . وعندما يقلب الأمر على وجوهه المختلفة تأتى إجاباته مؤكدة لموقف عدم الاكتراث . فهى فى رأيه " قصة قديمة ومعادة "، وربما تكون بسبب " حب ... زفت أو أى شىء آخر " . وعندما ترى الزوجة بشاعة الحادث يعقب باسما " لا تنكرى أنك عاصرت حربين عالميتين وعشرات الحروب المحلية " . ثم يعود فى نهاية المشهد لكى يصب لعناته على الفتاة متسائلا فى استنكار، وراغبا فى إنهاء المناقشة ووضع حد لذلك الاهتمام من جانب زوجته فيقول " اللعنة ولماذا ذهبت معه " .

وسوف لا نجد أثرا فيما بعد يدل على (يسرى عبدالمطلب) أو زوجته داخل نسيج النص الحكائى . ومعنى ذلك أن الزوجين يقومان بمهمة الإعلان عن بدء السرد، ولكن من نقطة واقعة على خط دائرة المحيط وبعيدا عن مركز دائرة الأحداث . وإنما كان مجرد حيلة فنية يتوسل بها المؤلف من خلال وسيطة الراوى لكى يقوما بالإخبار عن الحادث، وأن الحوار الدائر بينهما قد أجراه الراوى كلى المعرفة . وهو مشهد يجمع ما بين اليأس وعدم الاكتراث بما يدور فى المجتمع ، ولكنه يحفز عقل القارئ ويدعوه للتأمل والتفكير الهادئ . وإذا كان نمط وبنية المشهد تنتمى إلى نوع الحكى الخارجى أو برانية الحكى [1] ، فإن (البرولوج) الذى يقدمه (مذكور ثابت) يحمل طابعا بنائيا مختلفا، حيث يتأكد دور الراوى كلى المعرفة وهو يطلع المشاهد على بروفات التمثيل، ثم يتوارى تماما رغم

(١) سعيد يقطين " تحليل الخطاب الروائى " ، مصدر سابق .

استمرار المشهد الافتتاحى . ويتميز (البرولوج) بحيوية الجدل الدائر بين برانية الحكى وداخليته، فالممثلون لا يقفون فى حالة سكونية عند نقطة على خط دائرة المحيط، ولكنهم فى حالة حركة دائمة سريعة وخاطفة بين مستوى وجودهم المادى مشخصين الموقف التمثيلى ، وبين حالة وجودية أخرى تجعل منهم أشخاص الحدث الفعلى . وبين مستوى التشخيص وأداء الأدوار فى لعبة محددة القواعد سلفا يصدم المشاهد بتحول شخوص الواقع .

كما أن بمشهد (البرولوج / الحاشية) دلالات زمنية من خلال عملية تعيين أو تزمين لحظات تاريخية محددة تدفع الانتباه فى وضوح باتجاه المشاركة الإيجابية والنشطة للذاكرة (١) . وهذه الإحالات تشكل الإطار المرجعى لكل الملابسات والظروف المحيطة بقضية موت تلك الفتاة .

وتحسن الإشارة إلى أن تعيينات الزمن بالإشارات التاريخية - والتى يزخر بها مشهد الحاشية - تتنوع أساليبها . فهى تارة "تصريحات المتحدث الرسمى للخارجية الأمريكية ، والخبر بتأجيل جلسة مجلس الأمن إلى يوم الإثنين القادم"، وغيرها من مواد إخبارية يكون مصدرها الراديو الموجود داخل حيز المشهد، أو انطلاق الطائرات الحربية فى سماء القاهرة محدثة دويا مفزعا، وأخيرًا من خلال مانشيتات الجرائد، والتى تتجاور فيها أخبار حرب الاستنزاف والغارات الإسرائيلية على القاهرة مع صورة القتيلة . فهى مشاهد مسموعة أو مرئية أو مزيج يجمع بين المرئى والمسموع . فهى لحظات شديدة الحساسية تحمل مرارة الذاكرة الجماعية، وتدفعه بشدة للاصطدام باللحظة الآنية لأنها " لحظات ممتلئة وغير مفرغة من الخبرات المعاصرة "(٢).

ومن المعلوم أن فيلم (أورسون ويلز) (المواطن كين) يحمل هو الآخر بعضا من الأحداث الزمنية تتعلق بتزمين ذكرى وقائع تاريخية محددة . وهذه الإشارات الزمنية يأتى بعضها فى سياق الفيلم التسجيلى الذى يعرض أمام جمهور قليل بينهم مستر (ولسن) ومستر (طومسون) ، وينطق بها المعلق مثل " لقد دفع بلاده إلى الحرب، ورفض مرة الاشتراك فى النشاط الحربى عام ١٩١٩"، واتصال صوت المعلق فى أجزاء أخرى مثل : "وظل يؤكد بعد أن زار ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وفرنسا وغيرها بأن الحرب التى تتشب" .

(١) Dorrit Cohen. " Transparent Minds " . Op. Cit, P. (181).

(٢) Dorrit Cohen, IBID, P. (247).

أما الإشارات الزمنية الأخرى فتأتى على لسان (برنشتين) حيث يقول واصفا تدخلات (كين) وممارساته القوية على اتخاذ القرار فى توجيه دفة السياسية فى بلاده " إن الحرب الإسبانية كانت حرب (كين) الخاصة، ولم يكن لدينا فى أمريكا ما نحارب من أجله ، وإنه بفضل هذه الحرب ما كنا قد استولينا على قناة (بنما)" .

غير أن كل تلك المحاولات لتزيين الوقائع تأتى فى المستوى الخاص بالحكى الخارجى . كما وأنها وضعت على لسان (برنشتين)، أو فى سياق كلمات معلق الفيلم، ولا توجد لها جذور فى نسيج الحكى الداخلى . وعليه فهى لا تفلح فى إثارة وتحفيز مشاعر المتفرج، ويعود ذلك للطبيعة التقريرية والأسلوب الإخبارى لتلك الإشارات الزمنية، والتى تعكس "سيطرة راوٍ واضح .. حتى لو ركز ظاهريا على سيكولوجية فرد أو شخصية" (١) .

لقد سبق أن عرضت الدراسة من خلال الرسم البيانى رقم (١١) تصورا لأدوار الرواة حسب مشاركتهم فى السرد الفيلمى "حكاية الأصل والصورة"، ولقد كان ذلك مجرد صياغة بيان حصر على المستويين: النوعى، وذلك بتقسيم الرواة إلى قطاعين: أساسى وثانوى ، وكذلك على المستوى الكمى.

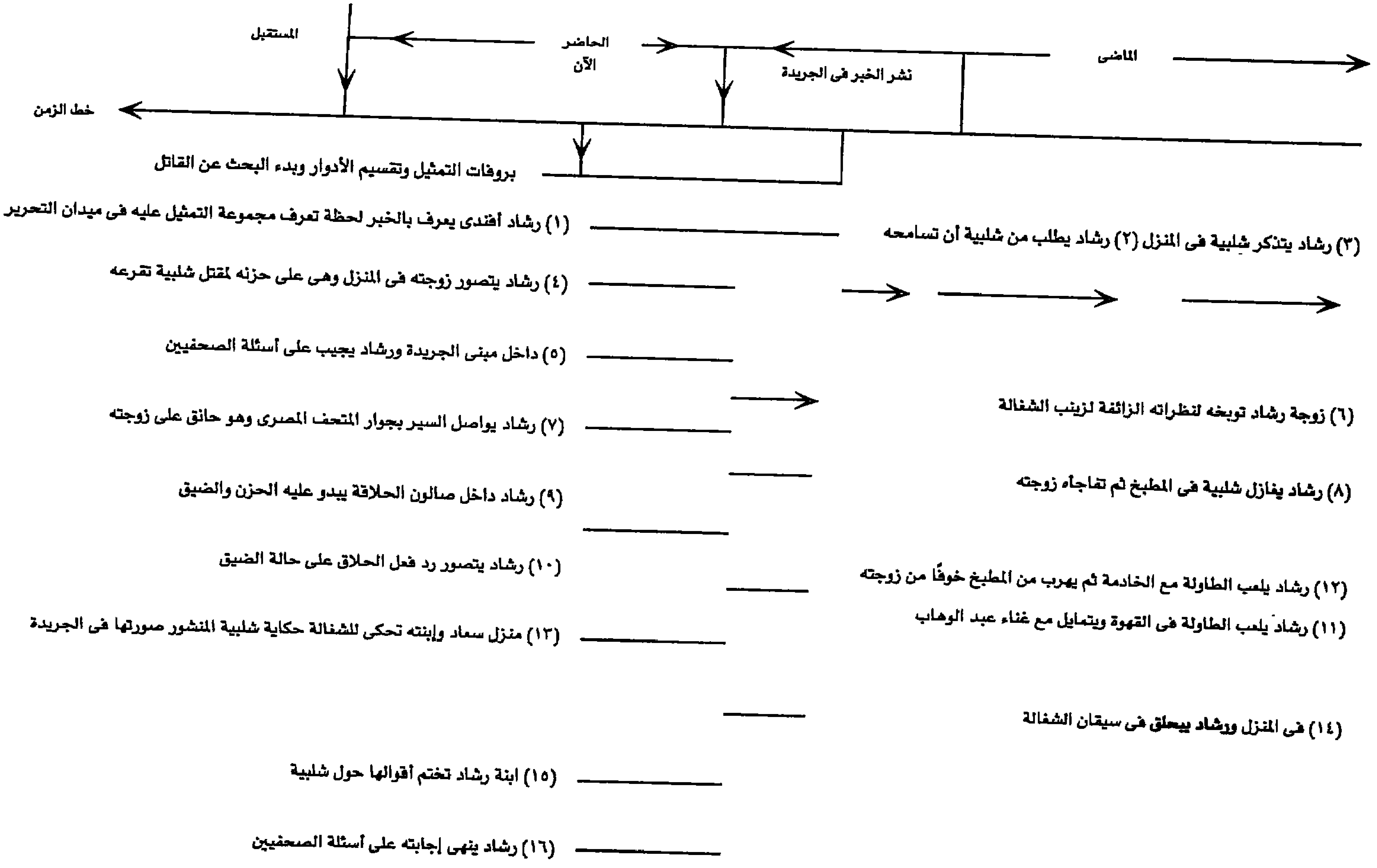
غير أن مواصلة فحص البنية المركبة للسرد تستلزم تفصيلا أشمل لتقنيات المعالجات الزمنية الخاصة بتناوب الرواة أثناء الفعل السردى للفيلم . ولما كانت البنية السردية مركبة من جراء تداخل معالجات زمنية عديدة تشبه تراكم الطبقات الجيولوجية، وكذلك من تشابك عناصر وشخوص حكائية تتفلت مراوغة ما بين دائرة تشخيص اللعبة وتجليات الوجود المادى للشخصية الفعلية، أو فى عبارة أخرى ما بين الأصل - كما هو متخيل - فى الواقع وبين الصورة / المثال - كما هو موهوم بالقدرة على تشخيصها - فى الواقع السينمائى، لذا فإن الدراسة تقترح الاقتصاد فى الحديث وقصره على تقديم عينة تكون بمثابة النموذج الممثل لكافة المعالجات الخاصة بالزمن، وذلك تفاديا للتكرار، وامتناعا عن الترهل والإسهاب، وسوف يعرض البحث نموذج كل من :

١ - رشاد أفندى عبدالصادق .

٢ - الحاج محمود .

---

(١) Dorrit Chon, " Transparent Minds " , Op. Cit., P. (26).



الماضى
الحاضر
الآن
المستقبل
نشر الخبر فى الجريدة
خط الزمن
بروفات التمثيل وتقسيم الأدوار وبدء البحث عن القاتل
(١) رشاد أفندى يعرف بالخبر لحظة تعرف مجموعة التمثيل عليه فى ميدان التحرير
(٢) رشاد يطلب من شلبية أن تسامحه
(٣) رشاد يتذكر شلبية فى المنزل
(٤) رشاد يتصور زوجته فى المنزل وهى على حزنه لمقتل شلبية تقرعه
(٥) داخل مبنى الجريدة ورشاد يجيب على أسئلة الصحفيين
(٦) زوجة رشاد توبخه لنظراته الزائغة لزينب الشغالة
(٧) رشاد يواصل السير بجوار المتحف المصرى وهو حانق على زوجته
(٨) رشاد يغازل شلبية فى المطبخ ثم تفاجاه زوجته
(٩) رشاد داخل صالون الحلاقة يبدو عليه الحزن والضيق
(١٠) رشاد يتصور رد فعل الحلاق على حالة الضيق
(١٢) رشاد يلعب الطاولة مع الخادمة ثم يهرب من المطبخ خوفًا من زوجته
(١١) رشاد يلعب الطاولة فى القهوة ويتمايل مع غناء عبد الوهاب
(١٣) منزل سعاد وإبنته تحكى للشغالة حكاية شلبية المنشور صورتها فى الجريدة
(١٤) فى المنزل ورشاد يحلق فى سيقان الشغالة
(١٥) ابنة رشاد تختم أقوالها حول شلبية
(١٦) رشاد ينهى إجابته على أسئلة الصحفيين

١- نموذج رشاد عبدالصادق

وقبل التعرض بالحديث إلى شكل وطبيعة المعالجات الزمنية الواردة فى القطاع السردى الخاص بشخصية (رشاد أفندى عبدالصادق) ، والموظف بإدارة الأرشيف ، والتى يمثلها الشكل البيانى رقم (١٣)، فإنه يصبح من الضرورى عرض جملة الإجراءات، والتى فرضتها ضرورات بحثية بهدف تسهيل عملية رصد المعالجات الزمنية كل على حدة . وهو - إن كان - يقطع مسيرة السرد ويجزئ "البنية الحكائية" إلى أجزاء صغيرة ومشاهد منفصلة، إلا أنه وللغرض العلمى فقط، ولتحقيق مطلب البحث، يتم تصميم الشكل على النحو التالى :

أولا : تم تقسيم الخط الممثل لانسياب الزمن - طبقا لنفس قواعد خطة البحث المتبعة فى بقية أجزاء السابقة - إلى أقسام الزمن المعروفة (ماض وحاضر ومستقبل) .

ثانيا : تم استحداث مساحة زمنية من الوقت ، يختار لها البحث مسمى (الآن)، ويكون موقعها داخل مدة الزمن التى يشغلها الوقت الحاضر .

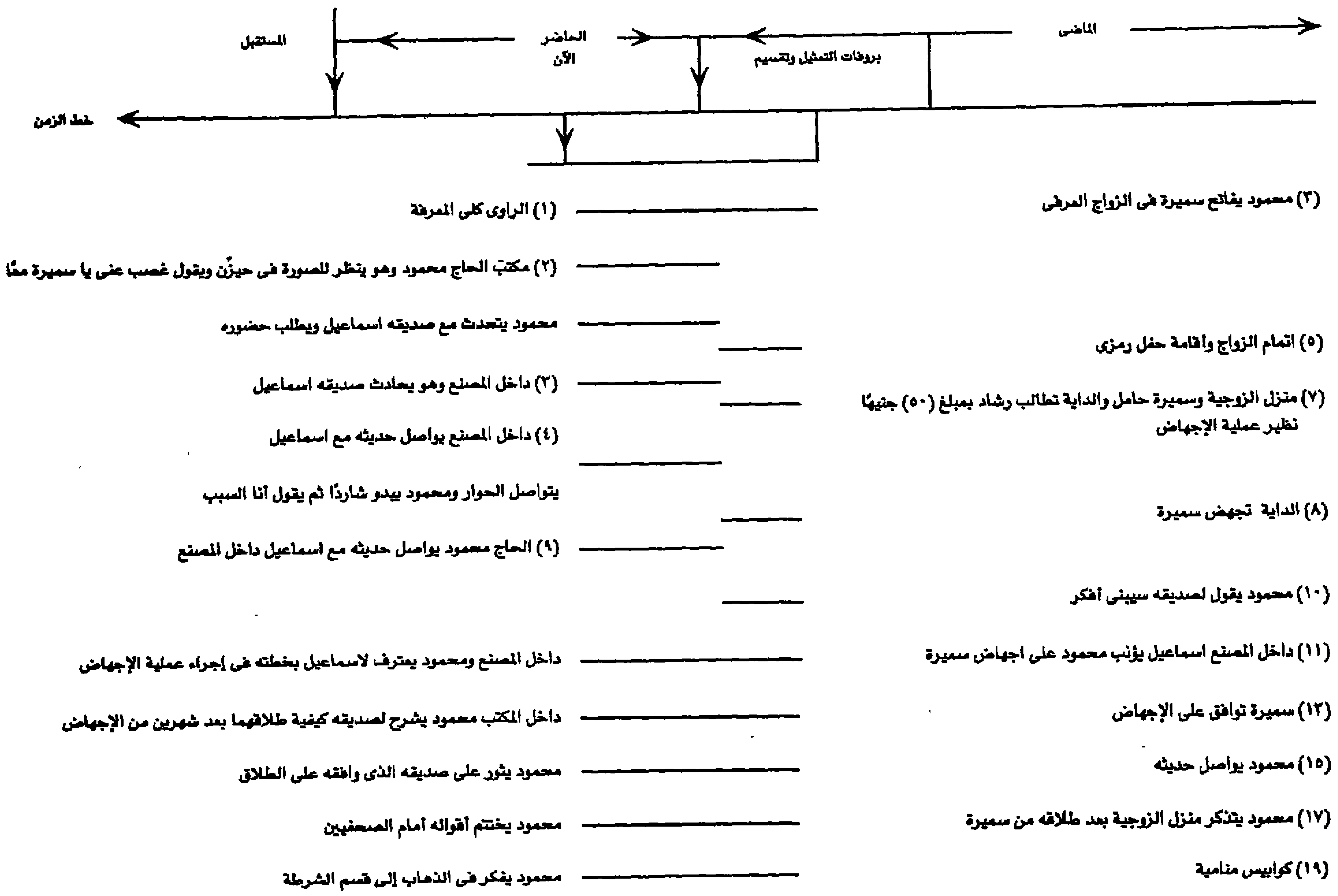
ثالثا : يتسع الدوام الذى يشغله الزمن الحاضر لمساحة الزمن (الآنى) إلى جوار مساحة زمنية أخرى هى أسبق منه وتقترب من الزمن الماضى، وكذلك مساحة محدودة تعقبه باتجاه زمن المستقبل، وذلك حتى يتسنى تفسير لقاء فريق العمل السينمائى فى لحظة هى آنية الحاضر مع شخوص يبدأ ظهورهم عقب قراءة الجريدة فى زمن هو أسبق من الحاضر .

رابعا : يكون (الآن) هو نقطة انطلاق (السرد / النقطة صفر) ، ويقع فيها أيضا بداية تدريبات التمثيل، والتى تمتد بطبيعة الحال من النقطة الزمنية (الآن) إلى مساحة الزمن الحاضر .

وبتطبيق هذه الإجراءات على الشكل رقم (١٣) فإنه يمكن الوقوف على شكل وكيفيات المعالجة الزمنية واستخلاص النتائج التالية :

أولا: المدخل السردى

١ - يبدأ النشاط السردى (لرشاد عبدالصادق) بنزول المصور والمخرج فى رحلة البحث عن القاتل، ويتم رصده وملاحقته، ويصبح هدفا للكاميرا - كناية عن ضبطه - أثناء سيره بجوار سور المتحف المصرى.


الماضي
بروفات التمثيل وتقسيم
الحاضر
الآن
المستقبل
خط الزمن
(١) الراوي كلي المعرفة
(٢) مكتب الحاج محمود وهو ينظر للصورة في حيزن ويقول غصب عني يا سميرة معًا
محمود يتحدث مع صديقه اسماعيل ويطلب حضوره
(٣) داخل المصنع وهو يحادث صديقه اسماعيل
(٤) داخل المصنع يواصل حديثه مع اسماعيل
يتواصل الحوار ومحمود يبدو شاردًا ثم يقول أنا السبب
(٩) الحاج محمود يواصل حديثه مع اسماعيل داخل المصنع
داخل المصنع ومحمود يعترف لاسماعيل بخطئه في إجراء عملية الإجهاض
داخل المكتب محمود يشرح لصديقه كيفية طلاقهما بعد شهرين من الإجهاض
محمود يثور على صديقه الذي وافقه على الطلاق
محمود يختتم أقواله أمام الصحفيين
محمود يفكر في الذهاب إلى قسم الشرطة
(٣) محمود يفاتح سميرة في الزواج العرفي
(٥) اتمام الزواج وإقامة حفل رمزي
(٧) منزل الزوجية وسميرة حامل والداية تطالب رشاد بمبلغ (٥٠) جنيهًا نظير عملية الإجهاض
(٨) الداية تجهض سميرة
(١٠) محمود يقول لصديقه سيبني أفكر
(١١) داخل المصنع اسماعيل يؤنب محمود على اجهاض سميرة
(١٣) سميرة توافق على الإجهاض
(١٥) محمود يواصل حديثه
(١٧) محمود يتذكر منزل الزوجية بعد طلاقه من سميرة
(١٩) كوابيس منامية

تبدأ أول سطور اعترافات (رشاد) لحظة شراء الجريدة واطلاعه على خبر الجريمة، ثم قوله بنبرة الحزن والغضب (شلبية !) . ويواصل الاعتراف عندما يقول "سايق عليكى النبى تسامحينى يا شلبية" تعبيرا عن إحساسه بقدر ما من التورط .

ثانيا : معالجات البنية الزمنية للسرد

يشتمل الدور السردى عند (رشاد عبدالصادق) على ما تبلغ جملته (١٦) ستة عشر مشهدا سرديا يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات حسب مواقعها الزمنية وهى :

المجموعة الأولى :

وتمثلها المشاهد الخاصة بقيام (رشاد) باسترجاع واستعادة أحداث وقعت فى الزمن الماضى، وهى جملة المشاهد (١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٨ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤) .

المجموعة الثانية :

وهى المشاهد التى تجرى فى الزمن الحاضر، وتشمل المشاهد أرقام (٥ ، ٧ ، ٩ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦) .

المجموعة الثالثة :

وهى الخاصة بحالات الشرود وأحلام اليقظة، ويدخل فى عدادها مجموعة الاستنتاجات المبنية على تصورات مفترضة يمكن حدوثها فى الزمن المستقبل من وجهة نظر الشخصية، وهى المشاهد رقم (٤ ، ١٠) .

ب - نموذج الحاج محمود

يصور هذا النموذج تبدلا سرديا مغايرا للنموذج السابق، حيث يحتوى على وجود ظاهر للراوى كلى المعرفة . وهذا الراوى هو الذى ينقلنا من الزمن الحاضر إلى حدود التخوم المجاورة للزمن الماضى القريب، حيث يطلعنا على شخصية الحاج (محمود) لحظة قراءته لخبر مقتل (سميرة) . ويختفى الراوى بعد أن يفسح الطريق لوجود السارد الجديد .

معالجات البنية الزمنية

تتكون بنية المعالجات الزمنية الداخلية فى إطار التشكيل الحكائى للسارد من مجموعة مشاهد تصل إلى عشرين مشهدا . وإذا أضفنا ثلاثة مشاهد تدور داخل مكتب محمود، فى مصنع النسيج، ويتم تقطيعها إلى أجزاء، فتكون جملة المشاهد (٢٣) ثلاثة وعشرين مشهدا . وتنقسم بدورها إلى مجموعتين .

المجموعة الأولى :

وهى جملة المشاهد التى تدور أحداثها داخل مصنع النسيج، سواء فى المكتب أو داخل العنابر . وهى وإن اجتمعت فى المكان فإن بعضها تفصله مساحات زمنية تختلف فى طولها وفى قربها من نقطة انطلاق السرد، وعددها (١٢) مشهدًا، وتدور فى الزمن الحاضر أو قريبا منه .

المجموعة الثانية :

وتدور أحداثها فى مقر بيت الزوجية الذى أقامت فيه (سميرة) بعد زواجها عرفيا من الحاج (محمود) . ويتم استجواب الحاج (محمود) من قبل الصحفيين داخل غرفة النوم بالمنزل ، ويبلغ إجمالى عدد المشاهد (١٠) عشرة. وكلها تجرى فى الزمن الماضى منذ حوالى ٣ سنوات .

مستخلصات بنية المتخيل السردى

بالرجوع إلى ما سبق من تعيين الأدوار الحكائية، وتحديد نقطة بداية السرد وأشكال المعالجة الزمنية، وتأسيسا على مجمل تفصيلات الجداول والأشكال البيانية، فإنه يمكن استخلاص التالى :

أ- يتم الكشف عن مختلف الرواة بشكل مفاجئ، ودون تمهيد كاف للمتلقى. كما أنه لا يتم إطلاع المشاهد على جملة البيانات الشخصية للراوى ، لحظة دخوله إلى بؤرة الاهتمام . وتحقق تلك الطريقة منهج الفيلم الخاص الذى يوظف أسلوب الكشف عن مختلف الظروف المحيطة بجريمة القتل، وبالتالى البحث عن القاتل .

ب - بعض بيانات التعريف الخاصة بشخصيات الرواة تقدم للمتلقى فى شكل الاستجواب وصيغة التحقيق الجنائى ، حيث يقوم الراوى بالإجابة على أسئلة

الصحفى / المحقق. وإمعانا فى المفارقة قد يلجأ الفيلم إلى الحصول على توقيع الراوى / الشاهد على ختام أقواله، أو قد يقوم الصحفى / المحقق بختم كل أوراق التحقيق، وهو ما يعطى الشهادة المدونة طابع الرسمية وشرعية الإجراء القانونى .

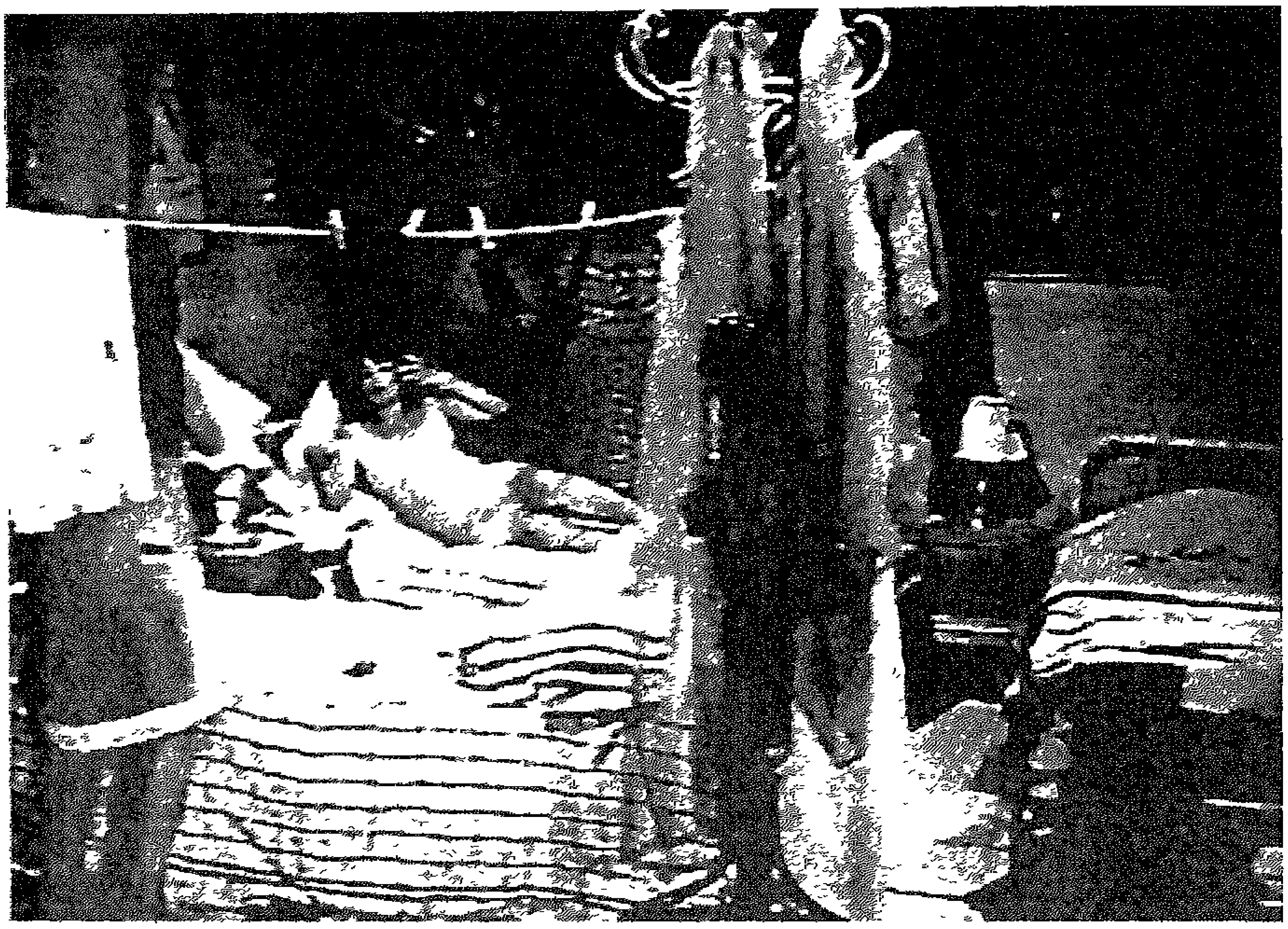
جـ- اقتحام الكاميرا المباغت للرواة - وهم فى حالة حركية - يزيد من حالة اليقظة والتوتر لدى المتلقى، ويجعله شريكا إيجابيا فى عملية مطاردة وحصار كل المشتبه فيهم، والقبض على القاتل .

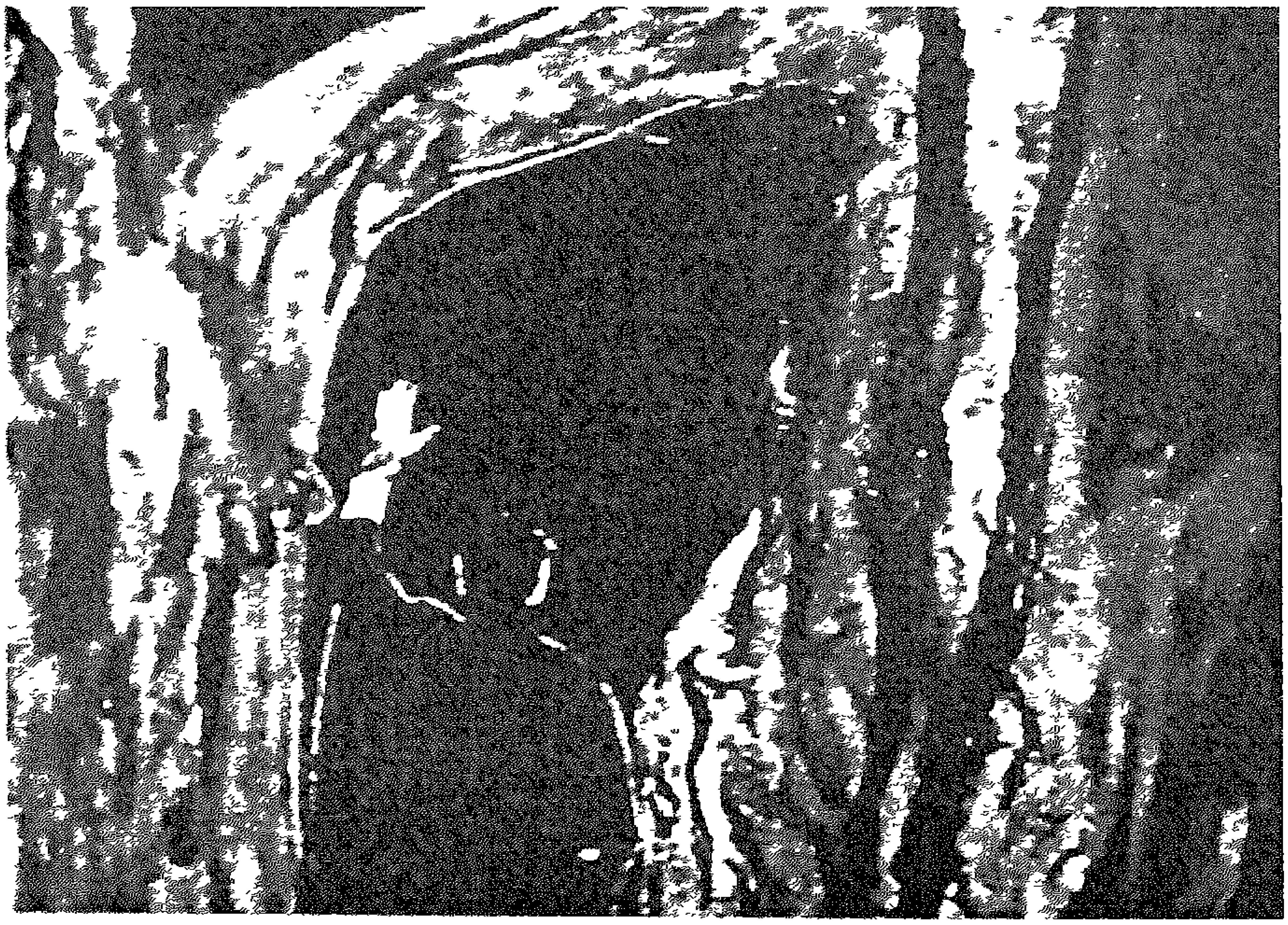
د- تقع أحداث بداية دخول الراوى - إلى حيز النشاط السردى - فى توقيت يقع داخل مساحة الحاضر ، وهو أقرب قليلا إلى الماضى، والذى يشار إليه بالجريدة - التى يحملها الراوى - ويرى بها صورة القتيلة .

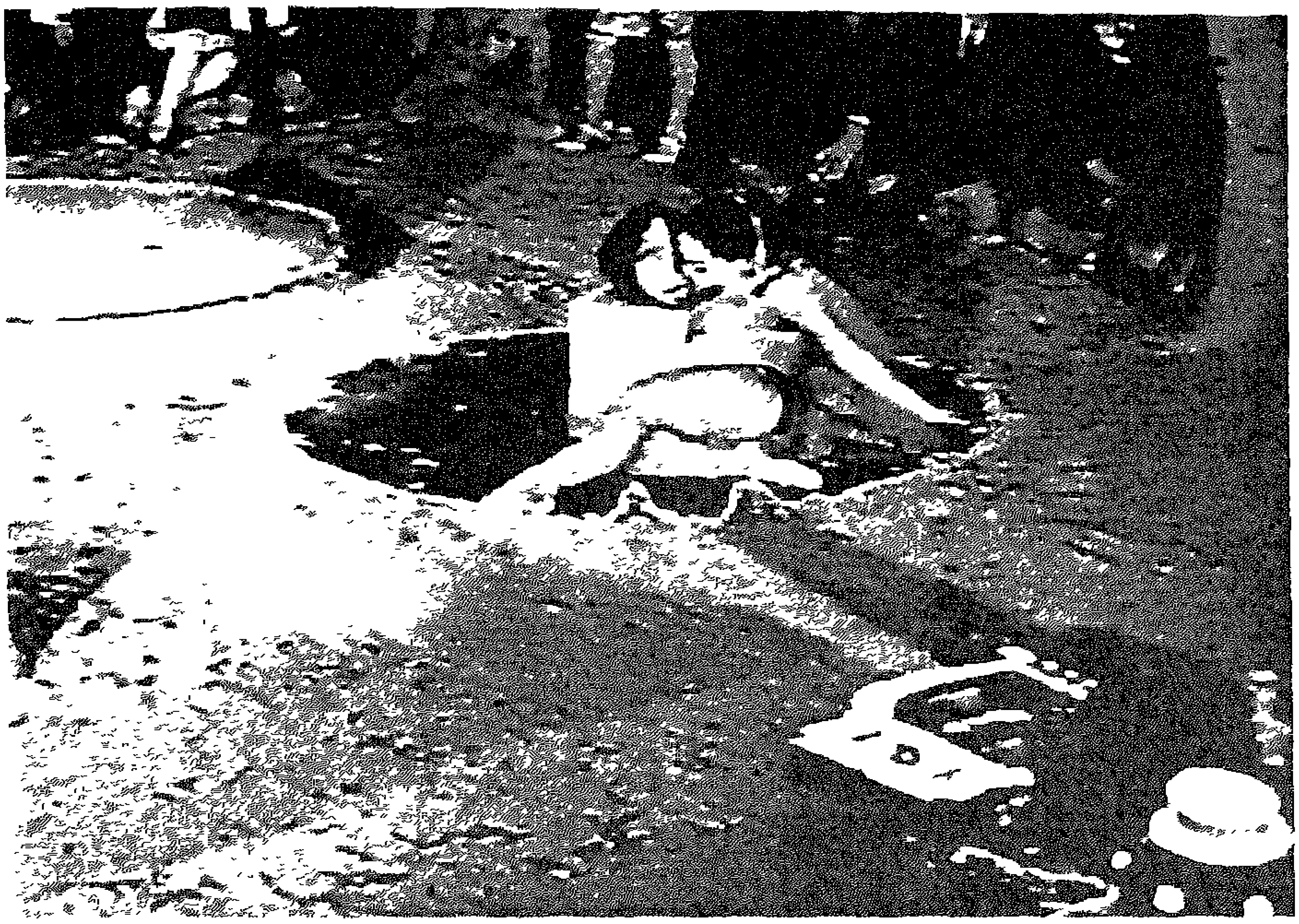
هـ- عند استعادة الماضى فإن الفيلم يلجأ إلى تقنيات مختلفة ، من المونولوج المروى والحديث المستعاد ، مع قطعات خاطفة تمثلها حالات شرود أو تعليقات مسموعة فى شكل جمل حوارية . وهذه القطعات الحادة تمثل ذهنية نشطة وواعية، حيث يتم اختبار وتقييم أحداث الماضى ونتائجه فى ضوء راهنية الآن ، مع كل ما قد يكون لحق به من متغيرات أو مراجعات بالإضافة إلى مجموع المعانى الضمنية .

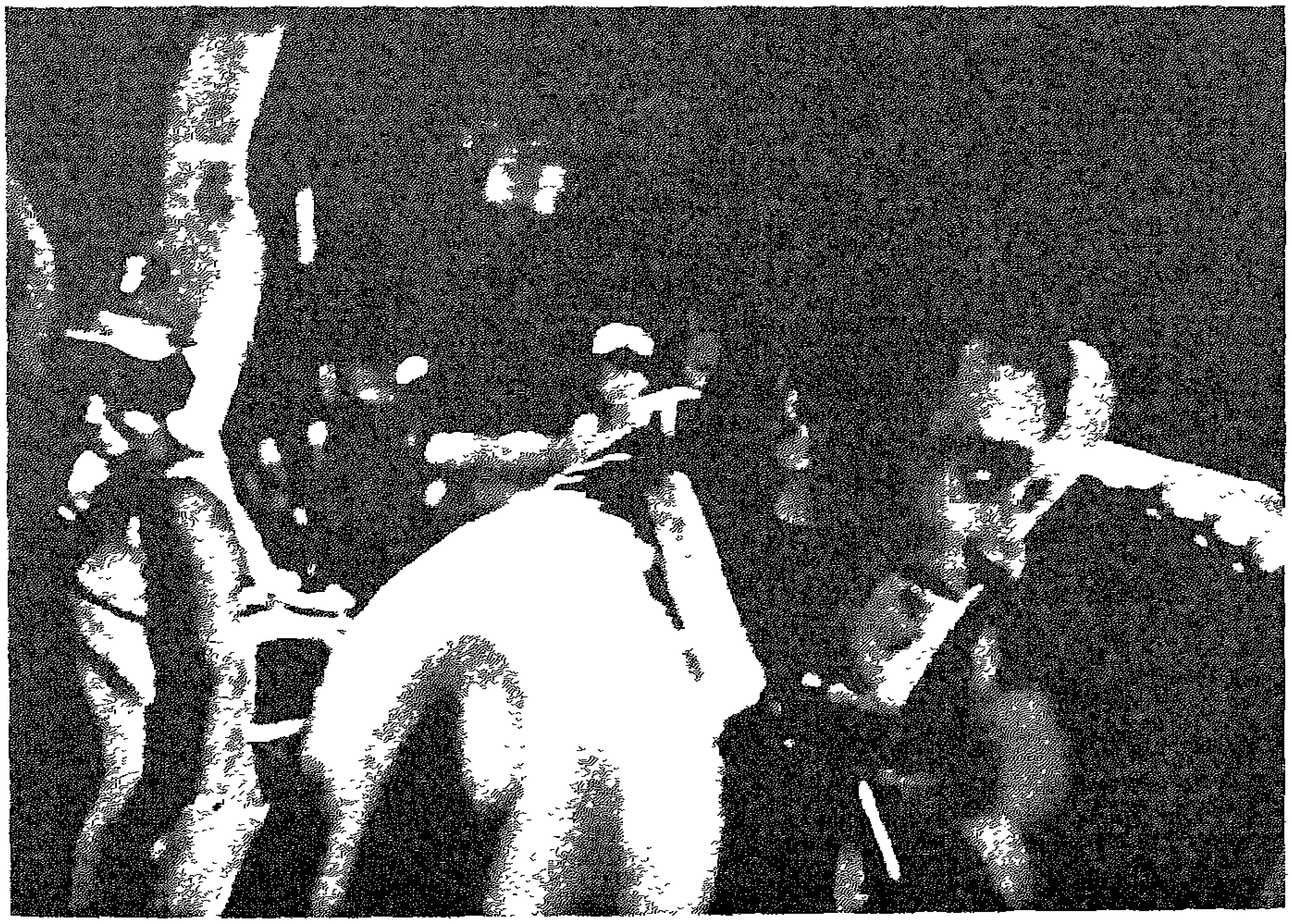
و- تصبح حالة اليقظة ضرورية وملحة من أجل التغلب على ما قد يحدث من احتمالات تشتت ذهن المشاهد نتيجة لسرعة إيقاع المعالجة الزمنية .

وبناء على ما تقدم فإن البناء المركب للسرد السينمائى لا يعود إلى تعدد الرواة أو الاختلاف والتناقض بين شهادتهم السردية؛ وإنما إلى تعدد وتنوع الصيغة الزمنية الداخلة فى تكوين البنية السردية للعمل الفنى، وهو ما يعكس نشاطا حيويا لبنية المتخيل السردى .









من ملحمية المسرح إلى تجريبية الفيلم
التأطير المسرحى والتاريخى
لصورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت فى السينما *

بقلم
فتحى الخراط
(تونس)

أولاً:

ما معنى اختيار المخرج مدكور ثابت للتجريب سينمائيًا على منهج مسرحى هو الملحمية البريختية ، أى تلك التى تحققت فى كتابته للسيناريو، وفى إخراجه للجزء الثالث (٦٠ دقيقة) من الفيلم الروائى الكبير " صور ممنوعة "، وحيث يحمل هذا الجزء وحده عنوانًا خاصًا هو " حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة "؟

ثانيًا:

لماذا ظهرت تجريبية مدكور ثابت السينمائية المنطلقة من ملحمية المسرح البريختى فى تلك المرحلة بالذات، أى مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات (١٩٦٩ / ١٩٧١) ؟

وإذ نبدأ بذلك تأطيرًا لتجربة مدكور ثابت ، وبهدف إبرازها فى موقعها ضمن السياق الصحيح لتاريخ السينما المصرية عبر ارتباطها بالفنون الأخرى وعلى

---

* مجلة المسرح، العدد ٩٦، نوفمبر ١٩٩٦.

قمتها المسرح ، فإن هذا ما يدفعنا لوضع التساؤلين فى إطار المرحلة التى أفرزت التجربة لنجد ارتباطًا ، حيث ومنذ الستينيات كانت قد اتضحت الهوية الاشتراكية لثورة يوليو من خلال العديد من الإجراءات والاختيارات (الإصلاح الزراعى ، التأميم ، ضرب الإقطاع والرأسمالية)، وكان لا بد فى هذا المرحلة من الانفتاح على الفكر الذى يرسخ هذه الاختيارات ، حيث نجد إقبال المثقفين فى مصر على ترجمة أعمال بريخت المسرحية فى منتصف الستينيات إيمانًا منهم بأن المسرح لا بد أن يكون أداة ثورية تسهم فى عملية التحول الاجتماعى لصالح الطبقات المقهورة ، استنادًا على أن فى عصرنا الراهن ، كما يقول بريخت، لم تعد هناك ضرورة لمسرحية محبوكة البناء تفهم ككل ، بل نحن فى حاجة إلى دراما ملحمية يمكن تقطيعها إلى شرائح تعطى معنى ومتعة. ومن هذا المنطلق وجد المثقفون المصريون فى تراث بريخت المسرحى سندًا ثقافيًا وأيديولوجيا لترسيخ اختيارات المرحلة .

واختيار المخرج مدكور ثابت لهذا المنهج بالذات لم يكن مجانًا عندما أقدم على تجريبيته السينمائية ، فلا شك أنه وجد أن هذا المنهج يحقق رغبته فى التوفيق بين التعليم والمتعة ، كما وجده يتناغم مع اختياراته الفكرية والأيديولوجية كمثقف مؤمن بحتمية التطور والتغيير حينذاك، وبضرورة أن الفن ليس أداة لوصف الواقع أو تزييفه، بل أداة لنقد هذا الواقع وتقييمه والدعوة إلى تغييره .

ثم إن الظروف التى عاشها المجتمع المصرى كانت شبيهة جدًا بتلك الظروف التى نشأ فيها المسرح البريختى فى ألمانيا ، حيث كان المجتمع الغربى يشكو من الكثير من الأزمات، بدءًا بالأزمة الإقتصادية الشهيرة سنة ١٩٢٩ ، مرورًا بما نتج عنها من تضخم ومشاكل ، وصولاً إلى ظهور الأنظمة النازية والفاشية ، وكانت النتيجة الحتمية لكل ذلك هى الحرب العالمية الثانية. ولقد نبه بريخت فى العديد من أعماله المسرحية إلى الزيف الكامن فى أطروحات النازى، ودعا إلى محاربتها ، ثم بعد الحرب دعا إلى ضرورة البناء والتخلى عن الأطماع وعن الأنظمة السياسية والاقتصادية التى تدمر الإنسان .

ولا شك أن هزيمة يونيو ١٩٦٧ فى مصر قد أبرزت هى الأخرى الزيف الكامن فى أطروحات مؤسسات النظام والتناقض الحاد الذى كان يحكم المرحلة، والذى أدى إلى هزيمة ساحقة. ولعل مدكور ثابت قد وجد فى روح بريخت التى

تتمثل فى حتمية انتصار الخير والحق ، وفى منهجه الذى لا يعتمد على البهرج والزيف، الوسيلة المثلى للتعبير عن همومه وهموم مجتمعه عبر فيلميه، فالفيلم الأول للمخرج " ثورة المكن " (١٩٦٧) ، وإن لم يعتمد على المنهج البريختى فى البناء، إلا أنه كان - تمامًا كأعمال بريخت - مؤمنًا بالإنسان وبحتمية انتصاره على الدمار والشر ، حيث نجد فى فيلم " ثورة المكن " - الفيلم الأول لمدكور ثابت - إيمانًا صوفيًا بالإنسان ، إيمانًا بقوة عزيمة هذا الكائن الذى قال عنه سوفوكليس: "قد يهزم الإنسان ولكنه أبدًا لن يقهر ". لقد كان فيلمًا ابن مرحلته، فروح الهزيمة والضياع قد سيطرت على المجتمع المصرى بعد هزيمة ٦٧ ، وكان لا بد من أصوات تعيد الثقة إلى النفوس ، فخسران المعركة لا يعنى الهزيمة النهائية، وليس من حل إلا العمل الجاد للبناء والمواجهة .

لقد أحس مدكور ثابت بالزيف الكامن فى حياتنا، وبضرورة إجلاء هذا الزيف، وفضح التناقض الكامن فى المحيط الذى نحياه، فكان اختياره للمنهج الملحمى فى المسرح البريختى من خلال لقائه معه فى الإيمان بدور الفن فى التغيير، وبضرورة إيجاد معادلة يقدم من خلالها المتعة والتعليم، لكن هذا ما يقودنا إلى إجابة التساؤل المحورى :

- كيف تعامل مدكور ثابت سينمائيًا مع المنهج البريختى للمسرح ؟

إن الأمر يستلزم منا تغطية للنقاط والخطوات التالية :

- عرض وجيز لنظرية بريخت فى المسرح الملحمى .
- تفرقة موجزة بين المسرح والسينما فى إطار مفهوم التغريب المسرحى .
- قراء فيليمة أولى لتطبيق نظرية بريخت المسرحية على فيلم مدكور ثابت .
- تحليل تطبيقى للنظرية الملحمية للمسرح على العناصر السينمائية المختلفة لهذا الفيلم : المونتاج ، الديكور، التصوير ، الإضاءة ، حركة الكاميرا ، التمثيل .
- تحليل لشريط الصوت فى الفيلم ، فى ضوء ذات المفهوم .

هذا على أن يجرى كل ذلك فى اتجاه الإجابة على تساؤل :

- ما هى الإضافة التى قدمها مدكور ثابت ؟

حيث ثمة تنويه حول نظريته فيما أسماه "الكسر النسبى للإيهام السينمائى"،

انطلاقًا من مفهوم المسرح الملحمى البريختى.. لنبدأ عند ذلك قراءة الفيلم قراءة ثانية، كى تصل بنا إلى البعد الاجتماعى والمضمون السياسى فى الفيلم، ومدى توافق مضمون الفيلم مع ما يدعو إليه مسرح بريخت فى وظيفة الفن، ثم لنخلص إلى خاتمة تستهدف : تقييم التجربة، والدعوة إلى التجريب فى السينما، خاصة عندما ترتبط تجريبيتها باستخلاصات فنون أسبق وأكثر عراقة ، مثل فن المسرح فى التجريبية السينمائية محل هذه الدراسة .

إلا أن الوصول إلى كل هذه النقاط حتى خاتمتها المتعلقة بالدعوة إلى التجريب ، لا بد وأن يمر قبل ذلك بعملية رصد لغياب التجريب فى السينما المصرية ذاتها ، وكذا البحث عن أسباب هذا الغياب من خلال الإجابة على بعض التساؤلات :

هل الغياب عائد لعدم أهلية الأرضية الثقافية لإفراز مثل هذا الاتجاه ؟

أم هو لسيطرة الموروث السينمائى ؟

أم هو لطبيعة نظام الإنتاج والتوزيع فى مصر ؟

أم هو لغياب المواهب؟

أو هو لغياب التنظير والنقد ؟

غياب التجريب فى السينما المصرية

لكى نمتلك مفهومًا ننظر خلاله للبحث عما هو غائب ، يمكننا أن نلاحظ بداية ، أنه ليس هناك اتفاق على الشكل أو الأسلوب الذى يتبعه الفيلم التجريبى، لكى رغم هذا الاختلاف نجد اتفاقًا مبدئيًا، وهو أن الفيلم التجريبى هو ذلك الفيلم الذى يعتمد فى صياغته وفى بنائه على أسس مختلفة عن الأسس التقليدية والكلاسيكية فى الصياغة والبناء ، فالفيلم التجريبى يحاول أن يتخطى الأساليب المتعود عليها فى التعبير فى سبيل الوصول إلى شكل سينمائى جديد لمضامين جديدة .

ويبدو أن الأفضل من البحث عن تعريف قاموسى لمفهوم الفيلم التجريبى هو العرض لمفاهيم بعض المخرجين الذين كانت لهم محاولات فى هذا الاتجاه ، بهدف تحديد معالم هذا اللون من الأفلام ، ففى هذا الصدد مثلاً يقول الفنان الفرنسى جون كوكتو الذى تعددت مواهبه فأبدع فى المسرح والسينما والشعر

والرسم : " إن السينما تتطلب صياغة جديدة ، وتظهر هذه الصياغة من خلال الترابط والصراع بين الصور، وليس من الغريب أن غرابة هذه الصياغة المعبر عنها بالصور المرئية تزعج النظارة الذين اعتادوا الصور المسلوقة ومقالات الصحف الصباحية . والشىء الذى أهتم به أكثر من غيره فى الفيلم هو أن أمنع الصور من التدفق ، أن أجعل بعض الصور تتعارض مع الأخرى، أن أكبح جماحها، وأربط بينها دون أن أقضى على الفارق بين هذه الصور وتلك .. إن التدفق الكريه للصور هو ما يطلق عليه النقاد (سينما)، ويخطئون حتى عندما يظنون أن هذا التدفق أسلوب .. إنهم بذلك يجبرون السينما على أن تكون مجرد تسلية بدلاً من أن تكون مطية للفكر".

" فكوكتو " إذن ينظر إلى السينما نظرة جديدة، ويطمح فى إيجاد أسلوب جديد فى التعبير يختلف عن الأسلوب المعتاد ، وهو يرفض أن تكون السينما وسيلة للتسلية، ويطالب بأن تكون مطية للفكر ، وقد حاول أن يطبق هذا المفهوم فكان فيلم " أورفيوس " تطبيقاً لمفهوم كوكتو عن السينما، إذ جرب وسائل جديدة للتعبير بالكاميرا. وعلى سبيل الاستطراد، نلتقى بمواطنه جان ميترى الذى نظر إلى الموضوع من زاوية أخرى، فوجد أن السينما لا بد أن تقترب من الفنون الأخرى، وتجرب التعبير بوسائلها الخاصة والمتفردة عما عبرت بها الفنون الأخرى ، وإن كانت لا تتفق معها فى الوسائل وعناصر اللغة .

فلقد نادى ميترى بضرورة أن تقترب السينما من فن الموسيقى وفن الباليه والفن التشكيلى، كما جرب أن يترجم سينمائيًا سيمفونية شهيرة للموسيقى السويسرى " آرثر هونيجر" باسم " باسيفك ٢٣١"، وقد حاول جان ميترى مستخدمًا الصور السينمائية أن يجد العناصر المناظرة أو المعادل السينمائى لبناء السيمفونية الموسيقية وثراء التوزيع الموسيقى، وهو يفعل ذلك انطلاقاً من الأفكار (الألحان الرئيسية) الموسيقية معبرًا عن ذلك بالمونتاج، وأحجام اللقطات، وبقية العناصر السينمائية الأخرى .

أما خلال تاريخ السينما المصرية العريق فنكاد ألا نجد من حاول محاولة جادة لتقديم أفلام تجريبية تخرج عما تقدمه لنا السينما المصرية من معسول الأفلام التى تدور حول موضوعات قليلة لا تبرحها إلا لتعود إليها وتقدمها ثانية بعناوين جديدة ، وأعنى بمحاولة جادة تلك المحاولة التى تنطلق من أرضية ثقافية مشبعة بالدراسة والبحث الجاد، مع انفتاح على تيارات الفكر العالمى

دونما وقوع فى الاغتراب، حيث يجب أن يدرك الفنان ضرورة الانطلاق وراء إيجاد صيغ جديدة للتعامل مع الصور المتحركة، وهو فى انطلاقه هذا لا بد أن يكون مدركًا وواعيًا لحتمية هذا التجريب وضرورته .

وعندما نستعرض تاريخ السينما المصرية لا نجد مثل هذه المحاولة التجريبية، قد نجد أفلامًا عديدة كان أصحابها ينطلقون من أرضية ثقافية واعية ومدركة لدور السينما فى التغيير وفى أداء رسالتها ، ليس كأداة لوصف الواقع، بل كأداة للتفكير فى هذا الواقع وكشف سلبيته، وإن لم يجرؤ هؤلاء على الدعوة إلى تغييره ، نخص بالذكر أفلام توفيق صالح، وأفلام حسين كمال الأولى، وبعض أفلام يوسف شاهين ، ولكن كان هؤلاء المخرجون يتعاملون مع اللغة السينمائية بالطريقة التى يتعامل بها غيرهم من المخرجين دونما محاولة لإيجاد شكل تجريبى جديد، أو أساليب متمردة فى التحاور مع المتفرج .

لكن وقد أنشئ معهد للسينما، وتوفر طلابه على النظريات الفنية المختلفة، وعلى المناهج المتعددة فى التعامل مع الكاميرا، أصبحت الأرضية مهيأة لإفراز جيل من الشباب السينمائى الذى يملك وعيًا نظريًا بمختلف المدارس السينمائية والفنية ، وبالتالى فإن هذا الجيل كان ينتظر منه أن يثور على الأساليب المهروءة التى تقدمها السينما المصرية ، وأن يسعى لتجريب أشكال جديدة فى التعبير، طارحًا من خلالها مضامين يفرضها واقعه المتجدد باستمرار ، لكن جيل معهد السينما أحبط من كان يأمل هذا التغيير بالتجريب .

إن نظام الإنتاج والتوزيع فى مصر قد فرض نوعًا معينًا من المضامين، ومن الأشكال السينمائية التى لا تجعل فيلمًا يعبر إلى الجمهور إلا إذا اعتمد عليها والتزم بها ، كما أن أى رياح تغيير تحاول أن تهب ستجد كل الأبواب موصدة دونها ، ولعل هذا من أهم الأسباب ، ولكن إزاء الفترة التى خضعت فيها السينما لإشراف الدولة ، وعندما أصبح القطاع العام يقوم بنشاط واسع، فإننا نتساءل لماذا لم تظهر بعض المحاولات ؟

لا شك أن القطاع العام قد أتاح للعديد من الأصوات أن تعبر عن ذواتها ، إذ كانت هناك العديد من المحاولات الجادة ، لكن هذه الأفلام على ما قدمته من فكر جاد لم ترق إلى التجريب والخروج عن الأشكال المألوفة للتعبير .

ولعل واحدا من أهم أسباب غياب التجريب فى السينما المصرية هو غياب

التنظير والنقد الموضوعى الجاد . إن كل حركات السينما الطليعية فى العالم قد سبقها دوما نوع من التنظير ، فأيزنشتاين قبل أن يستعمل ما أسماه بالمونتاج الفكرى كان قد قدم لذلك ببعض المقالات والدراسات. كذلك فى إيطاليا، فقبل أن نرى أفلام الواقعية الجديدة كان زافاتينى قد بدأ يبشر بأهم خصائص هذه المدرسة وما تنوى تقديمه للسينما . ولم تشذ الموجة الجديدة عن ذلك فى فرنسا، فقبل أن نرى " هيروشيما يا حبى " أو " على آخر نفس "، كان أندريه بازان، وألكسندر أستروك، ولكود شابرول قد مهدوا لظهور هذه الموجة، ووضحوا مفهومهم للسينما، وكيف ينبغى التعامل معها فى صفحات " كراسات السينما " . وعندما ظهرت بشائر هذه الحركة وجدت من يتبناها من النقاد الكبار، مثل جورج سادول وجان ميترى، فكتب لهذا الاتجاه أن يستمر ويتجدد، وأن ينطلق إلى البلاد الأخرى .

إلا أننا فى مصر لا نجد هذا المنظر ولا الناقد الذى يبدع ويتبنى مذهبًا جديدًا ليوجد نوعا من التواصل بين المتفرج وبين هذا الجديد، فيكتب لهذا الجديد الاستمرار .

كل هذه الأسباب قد ساهمت فى غياب المحاولات التجريبية فى السينما المصرية ، ومن ثم تبدو تجربة مدكور ثابت تجربة يتيمة لم تسبقها أى تجربة، ولم تعقبها تجربة أخرى بنفس الجرأة، وبنفس النضج فى الانطلاق من مفهوم الملحمية البريختية (نستثنى نسبيا " أنياب " محمد شبل) .

ملحمية المسرح البريختى

مفهوم للتجريب السينمائى

لدى تعرضنا للسياق التاريخى الذى أفرخ تجريبية مدكور ثابت ، حاولنا أن نجد تفسيرا لتبنيه للمنهج البريختى فى المسرح منطلقا لتجريبيته ، إلا أن هذا نفسه ما يفرض علينا ضرورة العرض - ولو بإيجاز - لهذا المنهج ومفهومه للفن والدراما .

فالملحمة عند بريخت هى أحداث منفصلة ، أما التأثير الكلى لها فيأتى من وضع هذه الأحداث جنبا إلى جنب ، أو من عملية " المونتاج " التى تضم أحداثا متناقضة. إن العناصر غير الأدبية مثل الديكور والموسيقى تحتفظ أيضا باستقلالها عن النص ، وتدخل فى علاقة جدلية معه ، وبهذا أصبح مصمم

الديكور غير مطالب بخلق إيهام بالواقع ، وبإمكانه أن يضع فى الخلفية موادًا مختلفة الأنواع . ومع ذلك فكسر الإيهام ليس غاية فى حد ذاته ، فالتغريب له جانبه الإيجابى ، ذلك أنه يدخص اندماج المتفرج مع الشخصيات المسرحية، ويخلق مسافة بينها وبين المتفرج ، بحيث يصبح فى إمكانه النظر إليها بروح محايدة ناقدة ، وهكذا يرى الأشياء والمواقف العادية فى ضوء جديد، إذ من خلال الدهشة والاستغراب ينبثق فهم جديد للموقف الإنسانى ، فالطبيعى لا بد أن يتحول ليصبح مدهشا، لذلك فإن الممثل فى المسرح الملحمى يجب أن يحتفظ باستقلاله عن الشخصية التى يمثلها ، ذلك أن المسرح الذى يهدف إلى منع المتفرج من الاندماج لا يسمح للممثل بالاندماج ، ومن ثم فالممثل يجب أن يكون قادرا على الإيحاء فى لحظات مناسبة أنه يمثل بطريقة تمكن الإنسان من رؤية المنحى الآخر للحدث . وبتعبير آخر يمكن أن نقول إن موقف الممثل يجب أن يكون دائما موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا . ولتبسيط المسألة نعرض هذه المقارنة الشهيرة بين المسرح الكلاسيكى والمسرح الملحمى :

المسرح الدرامى	المسرح الدرامى
- يجرى الأحداث	- يجرى الأحداث
- يشرك المتفرج فى الحدث	- يجعل المتفرج مجرد مشاهد
- يستهلك فاعليته	- يوقظ فاعليته
- يثير فى نفسه مشاعر	- يحمله على اتخاذ مواقف
- تجربة حية	- صورة للعالم
- المتفرج يجذب إلى شىء ما	- المتفرج يوضع فى مواجهة شىء ما
- إيحاء	- حجة عقلية
- يحافظ على المشاعر	- يدفع بالمشاعر
- المتفرج يعيش فى قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات.	- المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها
- كل مشهد مرتبط بالآخر	- كل مشهد قائم بذاته
- نمو	- تركيب
- داث تتقدم فى خط مستقديم	- تجرى فى خطوط منحنية
- حتمية التطور	- قفزات مفاجئة
- الإنسان شىء ثابت	- الإنسان عملية تحول
- شعور	- عقل

هذه باختصار هى نظرية بريخت فى المسرح الملحمى. كيف إذن سيتعامل معها مدكور ثابت سينمائيا ؟ بداية ، فإن هناك فرقًا بين الفرجة السينمائية والفرجة المسرحية ، إذ إن المتفرج عندما يكون ذاهبا إلى السينما يصبح مستعدا مسبقا إلى الاندماج فى الحدث . وإحدى قواعد اللعبة السينمائية هى إيجاد تواصل بين المتفرج والموضوع ، أما كسر هذا التواصل فهو كسر لإحدى قواعد اللعبة السينمائية. ولنسمع رأى أندريه بازان فى الموضوع : " إن شخصيات الشاشة هى بالطبع موضع المطابقة والتشبيه ، فى حين أن شخصيات المسرح هى بالأحرى موضع معارضة عقلية ، لأن وجودهم الفعلى يمنحهم حقيقة موضوعية، وأنه لا بد فى سبيل تحويلها لنقلهم إلى موضوعات لعالم خيالى أن تتدخل الإرادة الفعلية للمتفرج ، إرادة غض النظر عن حقيقتهم الجسمانية. إن هذه التجربة هى ثمرة عملية من عمليات الذكاء لا يمكننا أن نطلبها إلا من أفراد كاملي الوعى. إن المتفرج فى السينما يميل إلى أن يمثل نفسه بالبطل بطريقة سيكولوجية تكون نتيجتها تحويل الصالة إلى جمهور وتوحيد الانفعالات".

إن كسر الإيهام بالواقع فى السينما صعب ، لأن هذا الفن قائم أساسًا على الإيهام بالواقع، فكيف استطاع إذن مدكور ثابت أن يكسر الإيهام بالواقع سينمائيا؟ وإلى أى مدى وفق فى ذلك عبر فيلمه التجريبى؟

لا بد من قراءة فى فيلمه لمحاولة الإجابة على ذلك.

قراءة أولي لمجريات الفيلم

نرى فى البداية امرأة ورجلا يرقصان على أنغام موسيقى هادئة ، يظهر نصفهما السفلى فى عناق شبق ، ثم ننتقل إلى صورة سيدة غير واضحة المعالم على الصفحة الأولى من جريدة الأخبار وقد كتب تحتها " مقتل مليونيرة أجنبية فى سفح الهرم ". يظهر صحفيان للتحقيق فى الحدث ، أحدهما راشد (محمود ياسين)، الصحفى الذى لا يرى من الدنيا إلا القضايا الكبيرة، ومعه زميلته ماجدة (شهيرة) التى لا ترى من الدنيا إلا الحوادث الصغيرة المثيرة .

ننتقل بعد ذلك إلى بداية التحقيق. يتقدم شابان : محيى عبد العال ويوسف عبد العال ، وكلاهما يدعى أنه القاتل . يترك المخرج هذين الشابين ليغوص بالكاميرا فى الشارع بحثا عن القاتل ، فيضبط راشد أفندى الموظف فى الأرشيف على الدرجة الثالثة، والذى يحب محمد عبد الوهاب، وله علاقة

بالقتيلة التى كان اسمها شلبية عندما اشتغلت فى بيته. ويعايش الفيلم رشاد أفندى فى بعض المشاهد واللقطات لنجده دائم القرف، لكن لا شىء يثبت إدانته.

نجد الكاميرا بعد ذلك فى مواجهة أحد المشتبه فيهم : الحاج / محمد (محمود المليجى) صاحب مصنع نسيج ، وهو الآخر كانت له علاقة بالقتيلة، وقد عرفها باسم " سميرة "، ونعرف أنها كانت تحبه، وأنها لم ترفض له طلبا قط، وقد حلمت منه وأجهضها . لكننا لا نجد ما يثبت إدانته .

ننتقل بعد ذلك إلى " حسونة المغربى " (وحيد عزت)، رجل الأعمال المتحسر على أيام البورصة وأمجاده، والغارق فى المجون ، ونعايشه فى بعض تفاصيل حياته لنرى إلى أى مدى وصل الاستهتار به وبمن يحيطون به ، وكان على علاقة بالقتيلة حيث كان اسمها " فافى "، وندخل بعد ذلك بيت دعارة يديره عبد الغنى. نكتشف أن إحدى المشتغلات عنده كانت بطلتنا، ولكن قد تغير اسمها (درية) مثلما تغير كل مرة مع الشخصيات الأخرى .

والفيلم فى النهاية لا يبرئ أحدا ولا يدين أحدا. ننتقل بعد ذلك إلى القرية التى نزحت منها القتيلة لنرى والديها يستقبلان الخبر حول ابنتهما فكيهة ، أما الوالدة فتستقبله بالنحيب، وأما الوالد فبنوع من البرود والحياد ، ذلك أنه اعتبر ابنته فى عداد الأموات منذ غادرت القرية .

بعد هذه القراءة الأولى بهدف رصد مجريات الفيلم ، بعد استعراضنا لأهم خصائص المنهج البريختى ، نبحث عن الملامح الملحمية فى صلب الفيلم، وعن بصمات بريخت فيها؟ لعل أهم ما فى نظرية بريخت هو التغريب ، أو هو إيجاد هذه المسافة بين المتفرج والموضوع أو الشخوص ، كيف قدم فيلم مدكور ثابت شخصيات " صورة " نجيب محظوظ؟

البطولة

إن البطلة فى الفيلم هى لصورة القتيلة فى الصفحة الأولى من جريدة الأخبار، إذن فالشخصية المحورية، والتى تستقطب كل الاهتمام، وهذا فى ذاته من مظاهر التغريب ، إذ إن عدم ظهور الشخصية يجعل إمكانية الاندماج والتوحد معها غير واردة . ثم إن صورة الشخصية لم تستقر على ملامح محددة ومعينة . حتى اسمها مع علاقتها بكل شخصية جديدة كان يتغير فى كل مرة. وإلى جانب غياب الشخصية الرئيسية نجد تسطيحا متعمدا فى رسم

الشخصيات ، حيث لا نعرف عنها إلا القليل ، فهى معرفة مجردة لا تسمح لنا بإقامة علاقة مع هذه الشخصيات ، ونحن بمجرد أن نبدأ فى صحبة إحدى الشخصيات ، والتعرف إليها، نجد أنفسنا ننتقل إلى شخصية أخرى. إن مدكور ثابت يقف فى وجه أى تواصل بيننا وبين الشخصيات لمقاومة أى مظهر من مظاهر الاندماج ، فنحن لا نعرف مثلا عن رشاد أفندىَ إلا أنه موظف بالأرشيف على الدرجة الثالثة، ومتزوج منذ خمس وعشرين سنة ، أما الحاج / محمود فلا نعرف عنه سوى أنه صاحب مصنع القاهرة للنسيج ، وأنه متزوج من الحاجة فطومة ابنة عمدة بلدته ، ولا شىء غير ذلك ، فالمخرج لا يسمح للشخصيات بالامتداد . كذلك حسونة المغربى ، لا نعرف كثيرا عن خلفيته الاجتماعية أو السيكولوجية .

لقد حرص مدكور ثابت فى تقديم شخصيات نجيب محفوظ على أن تظل هذه الشخصيات موضوعات بعيدة عنا كمتفرجين، ووقف دون إنشاء أى علاقة حميمية بيننا وبين هذه الشخصيات .

ومن أبرز الأساليب التى استعملها مدكور ثابت فى إيجاد تلك المسافة بين المتفرج والموضوع ، ظهوره أكثر من مرة على الشاشة. لقد ظهر فى البداية لحسم سوء التفاهم بين راشد وماجدة (الصحفى والصحفية)، كما ظهر بعد ذلك ليعلن بداية الفيلم ، ويشرك المتفرج في التحقيق ، كما ظهر مرة أخرى يعلن رأيه فى التهم التى ينسبها إلى نفسه يوسف عبد العال فى ضوء القصة والسيناريو ، وظهر فى النهاية ليعلق على الحدث بطريقته الخاصة عبر جو عبثى ساخر انضم إليه جميع العاملين بفيلم مدكور ثابت نفسه.

الراوى الغائب الحاضر

إننا لو تناولنا عنصر راوى الأحداث، والذى يعتبر من أهم عناصر وملامح ومميزات المسرح الملحمى، ماذا نجد بشأنه فى فيلم مدكور ثابت المأخوذ عن نجيب محفوظ ؟

إننا لم نر الراوى فى الفيلم بشكله المألوف ، فهو لم يظهر أمامنا معلنا عن نفسه ، إلا أنه كان يظهر بين الحين والآخر متخفيا فى ثياب بعض الممثلين ، فضابط البوليس يقول (إليكم الآن أول تقرير بوليسى) ، يقولها الممثل وهو متجه بنظره إلى الكاميرا وكأنه يروى للمشاهد أو يخاطبه ، ثم نسمع صوتا آخر

يعلن : (أثبتت تحريات البوليس أن القتيلة كانت تعيش فى مدينة القاهرة منذ عدة سنوات). الرواى إذن، وإن لم يظهر مباشرة، فقد كان يمر إلى المشاهد من خلال بعض الشخصيات ، وما أكثر هذه الشخصيات خلال مجريات الفيلم .

الاندماج الممنوع

إن من أهم خصائص المنهج البريختى أن يجعل المخرج متفرجه مجرد مشاهد، فما مدى انطباق ذلك على ما حققه مدكور ثابت ؟

رغم أن الفيلم لا يعدم أسباب التشويق وشد الجمهور ، إلا أن المتفرج يحتفظ بحياده وبروده تجاه الحدث ، فالقتيلة - وهى الشخصية المحورية - لا تملك الأسباب التى تجعلنا نندمج معها، فنحن لا نعرف أسباب قتلها، أو الدوافع التى جعلت القاتل يرتكب جريمته ، بحيث لا يمكن أن تكون لها أو عليها. إننا نجهل حيثيات الجريمة، وذلك يخلق مسافة بيننا وبين الحدث. إننا لا نكاد نقترب من الشخصية ونعرف قصتها وعلاقتها مع أحد الشخصيات إلا ونجدها قد تاهت منا وابتعدت لتحمل اسمًا جديدا، وتدخل فى علاقة جديدة لا نعرف عنها إلا ما يتيحه لنا المخرج وهو القليل . إن عدم استقرار الشخصية على ملامح وأبعاد بعينها يقيم حاجزا بيننا كمتفرجين وبين هذه الشخصية ، فنظل نراقبها بحياد وبرود، وهذا إلى جانب انعدام التدفق المنطقى للحدث ، فنحن كلما أوشكنا على الاقتراب من الحدث، وتقليص المسافة بيننا وبينه نفاجأ بأن المخرج يحول دون امتداد هذه العلاقة، وسرعان ما يقطع علينا الطريق إلى الشاشة، بل إنه أحيانا يتعمد أن يخيب توقعنا، فها هو الشاويش مثلا يظهر على باب الضابط يعلن عن قدوم محيى عبد العال:

-مجدى عبدالعال من كلية الآداب

- انصراف يا شاويش

- ده بيقول إنه القاتل يا فندم .

ثم بنفس الأسلوب، وبنفس الرتابة، يعلن قدوم يوسف بعد العال، ويرد عليه الضابط نفس الرد : " انصراف يا شاويش "، فيكون رد الشاويش : " ده بيقول إنه القاتل يا فندم " ويظهر الشاويش مرة ثالثة يعلن قدوم شخصية جديدة، ويأمره الضبط بالانصراف، ونتوقع أن يقول : " ده بيقول إنه القاتل يا فندم ".

وإذا بالمخرج يخيب توقعنا، ويجهض مشروع التواصل الذى بدأ بين الموضوع والمتفرج، إذ يقول الشاويش : " ده بيقول إنه صحفى يا فندم " .

قفزت مفاجئة

تواجهنا هذه القفزات فى شريط الصوت والصورة على السواء، وهذه القفزات تحدث نوعا من الإرباك المقصود والمتعمد، حتى توقف التدفق الدرامى، وتمنع أى بادرة للاندماج أو التوحد. فهذا رشاد يقول كلاما عاطفيا لماجدة، يحدثها عن الحب برقة، ولكن سرعان ما يغير الموضوع إلى شىء لا علاقة له بالحب ولا بالعواطف، فيغير بالتالى لهجته، وفجأة يتحدث بالفصحى .

إن هذا القفز المفاجئ بين اللهجة الدارجة والعربية الفصحى، ثم التوجه إلى الجمهور بعد مشهد لا يخلو من نعومة، يقف حائلا دون نشوء أى علاقة بين المتفرج والشاشة. إنه يقول فجأة وبإلقاء مسرحى واضح " تعرفين معنى الحب.. تعرفين معنى الجسد .. أتعرفين معنى البطولة ؟ اطلبوا معى من المخرج أن يقدم وجهة نظرى أنا على الشاشة، ليس هناك متسع للقضايا الصغيرة ، هذا زمن القضايا الكبيرة ". وإذا كان ذلك على مستوى شريط الصوت. فماذا فى شريط الصورة ؟

إننا نحس بهذه القفزات من أول الفيلم ، فنحن ننتقل من شخصية رشاد أفندى وقصته مع القتيلة ، إلى الحاج محمود دون سابق إنذار ، ودون إشعار مسبق حتى نتهيأ لمثل هذه النقلة، إننا فجأة نجد أنفسنا أمام شخصية جديدة . فقبل أن يتم الحسم من الحاج محمود يظهر حسونة المغربى، حتى قبل أن ندرك إن كان الحاج محمود مجرما أم لا .

ونحن لو اندفعنا فى قراءة الفيلم على أساس إيجاد المعادلات السينمائية لنظرية بريخت المسرحية فإننا سوف نجد الكثير ، لكن الأجدى أن نبحث عن الإضافات، وعما قدمه الفيلم باعتباره سينما ، أو بعبارة أخرى علينا أن نتساءل: هل أتاحت عناصر اللغة السينمائية إمكانية التحقق للمنهج البريختى سينمائيا ؟ أم هى وقفت حائلة دون تحقيق بعض عناصر وأسس هذا المنهج ؟ .. إلى أى مدى استطاع مدكور ثابت أن يخرج عناصر اللغة السينمائية من إطارها الكلاسيكى ليوظفها فى كسر الإيهام ؟

المونتاج

لعل أهم عناصر اللغة السينمائية على الإطلاق هو المونتاج ، فهو الذى منح الهوية للسينما فجعلها تستقل عن الفنون الأخرى ، إلى أى مدى أعان المونتاج مدكور ثابت فى التعامل مع المنهج البريختى ؟

بدءا نقول إن المونتاج عندما اكتشفه بورتر وجريفيث كان بهدف المحافظة على تسلسل منطقى للحدث، وعلى تكثيفه، وعلى إدخال المتفرج إلى تفصيلات الحدث. المونتاج إذن يساعد على خلق علاقة حميمية بين الموضوع والمتفرج، وليس بإمكان الفنان أن يستخدمه بالتناقض مع هذا المبدأ، حيث يمكن أن يستعمله لإرباك الحدث ، وليس لدعوة المتفرج إلى التفاصيل، والمحافظة على تسلسل الحدث أو معايشة الدراما ، بل لإبعاده عن الدراما .

فى مشهد القبلة التى يتبادلها راشد مع ماجدة لا نعرف موقع هذه الخبرة التى يعيشها البطلان فى سياق الحدث ، فنحن نجهل إن كان ذلك فلاش باك، أو كان انتقالا إلى المستقبل، أو كان حلم يقظة. واختيار المخرج لطريقة الانتقال من لقطة إلى أخرى أو من مشهد إلى آخر كان موظفا دائما للحيلولة دون استرخاء المتفرج فى مقعده، ويلتصق أكثر بالحدث ، وقد أعرض مدكور ثابت عن استعمال مثل هذا النوع من الانتقالات . لقد كانت وسيلة المخرج الدائمة فى الانتقال هى القطع المفاجئ والمحسوس والمعلن عن نفسه وغير المبرر أحيانا فيُحدث نوعا من القفزات، بل ويقف حائلا دون التدفق السلس للحدث . فمدكور ثابت لا يمهد من مشهد لآخر ، ولكنه يأخذنا بتعسف بين المشاهد ، وما أن نبدأ فى التعرف على الحاج محمود حتى نجد أنفسنا مع حسونة المغربى، هذه الشخصية المختلفة تماما عن شخصية الحاج محمود، ويحدث هذا دون تمهيد . هذا عن المونتاج الذى لم يقف حائلا دون التغريب ، رغم أنه من أكثر الأدوات السينمائية مقدرة على إيهام المتفرج وإشراكه فى الحدث والتوحد مع الشخوص .

الديكور

لقد لعب الديكور دورا تغريبيا فى كثير من المشاهد ، حتى بدا غير منسجم وغير متوافق مع البيئة المتواجد بها ، فالديكور بمكتب ضابط البوليس يبدو شاذا، وليس فيه من ديكور مكتب لضابط بوليس أى شىء ، وهو ما يساعد فى

كسر الإيهام بالواقع ، وكأن المخرج يريد أن يقول إنه سيان لديه أن يدرك المتفرج إن كان هذا مكتب بوليس أم لا، فليست تلك هى القضية .

ومن أمثلة الأساليب التى ساهمت فى تغريب الديكور وجود أشياء لا يفترض وجودها فى بعض الأماكن ، فنحن نرى فى البداية مثلا حديقة، ثم يدخل رجل يرقص على أنغام صفير موسيقى شهرزاد، ثم يسحب سريرا كان متواجدا خارج الكادر. وعندما تدخل فتاة إلى الكادر ويجلسها الممثل على السرير الذى جره إلى الحديقة ، يقوم هذا الممثل فيجر حاجزا يضعه بين الكاميرا والسرير لإشعارنا بأن المخرج هو الذى يقرر فى النهاية ما نراه وما لا نراه .

التصوير

إن مجرد سير رشاد أفندى فى شوارع القاهرة وفى زحام المارة الذين يجهلون وجوده بينهم رغم وجود الكاميرا التى تصوره كاف لوقف عملية التوحد بين المتفرج والشخصيات. ونحن نلاحظ غياب المونتاج فى هذا المشهد ، وكأن مدكور ثابت قد خشى إضافة عنصر روائى آخر إلى جانب أداء الممثل خشية أن يضاعف المونتاج من الوجود الروائى للمشهد، لذلك فقد فضل عدم التدخل مونتاجيا فى هذا المشهد ، حتى عندما اهتزت الكاميرا وجاءت اللقطة مهزوزة غير واضحة المعالم لم يحذفها مدكور على طاولة المونتاج . كذلك نلاحظ أيضا فى أحجام اللقطات غياب اللقطات القريبة، والتى يعتبرها مرسيل مارتن فخر الفن السابع والامتياز الذى تنفرد به السينما لكونها توجد علاقة حميمية بيننا كمتفرجين وبين الموضوع. والنتيجة الحتمية لهذه العلاقة الحميمة هى التوحد ، ولذلك فمن البداهة أن يبتعد مدكور ثابت عن مثل هذه اللقطات . لقد كانت اللقطات عامة فى كثير من الأحيان، وكان المخرج دائم الحرص على تفريغ المشاهد من محتواها الدرامى ومضمونها العاطفى ، حتى اللقطات القريبة والمتوسطة التى لم يكن هناك بد من استعمالها (كالقبلة بين راشد وماجدة) كان سرعان ما تقطع بتعسف . كذلك اللقطة القريبة لوالد القتيلة وهو على قبرها ، لقد قطعت دورن مبرر درامى واضح، ولكن بهدف ألا يمتد الانفعال إلى المتفرج ، خصوصا وأن المتفرج كان لا بد أن يكون منفصلا عن هذا الحدث بالذات نظرًا لتأثيره الوجدانى القوى ، وحتى يصبح المتفرج مستعدا ليتلقى المقولة التى تلغى التأثيرات المأساوية كلها، والتى ليست منفصلة عن مأساة

المجتمع الذى تنتمى إليه القتيلة ، ذلك عندما نسمع مونولوج الأب: " سودتى الدنيا فى عنيا يا فكيهة يا بنيتى.. صورتك المقتولة فيها صورة بلدنا كليتها" .

الإضاءة

تعتبر الإضاءة من أقدر الوسائل السينمائية لخلق الجو النفسى للشخصيات ولإبراز معالمها الوجدانية والعاطفية ، بل ما أكثر ما تغنى الإضاءة عن الكثير من الحوار لأنها تترجم ما تعانيه الشخصية، أو تعبر عما يدور فى عمقها من الانفعالات والأفكار ، لذا فإنها من أكثر الوسائل جاذبية للدخول فى الحدث والمشاركة فيه ، وعليه نادى بريخت دائما بضرورة عدم استعمال الإضاءة الدرامية التى تدعو المتفرج ليحلق مع الشخصيات فى أجواء الأحلام أو ليصحبها فى عوالم الكوابيس . لقد نادى بريخت بإضاءة حادة وواضحة ، ولم يمانع من إظهار أدوات الإضاءة ذاتها . وفى نفس الاتجاه نلاحظ فى فيلم مدكور ثابت غيابا لكل نوع من أنواع الإضاءة الدرامية ، بل إننا نلاحظ غيابا متعمدًا ولا شك، لأى تعبيرات ضوئية من شأنها أن تلون المشهد بحس عاطفى أو وجدانى حتى لا تدعو المتفرج إلى التناغم مع هذه الإضاءة والتجاوب معها، وبالتالى إلى المشاركة فى وجدان الشخصيات .. بل وما أكثر ما ظهرت أدوات الإضاءة السينمائية ذاتها خلال المشهد ، لننتبه لحظتها أننا إزاء صنع لفيلم .

حركة الكاميرا

إن أحد أهم عناصر اللغة السينمائية هو حركة الكاميرا التى تعتبر من خصائص هذا الفن السابع ، فحركة الكاميرا تصاحب الشخصيات وتعايشها وتقربها من المتفرج أكثر، وبالتالى فهى من أكثر الوسائل مقدرة على دعوة المتفرج إلى الاندماج والتوحد مع الشخصيات، فالكاميرا تتحرك نيابة عن المشاهد لمصاحبة الشخصيات والموضوعات، ولتواكب الحدث، حيث تحقق تواصلا بين الموضوع والمتفرج . لكن كيف تعامل المخرج مدكور ثابت مع حركة الكاميرا فى ضوء ملحمية المسرح البريختى ؟

إن حركة الكاميرا هنا لم تستعمل قط لمعايشة الحدث، أو الاقتراب منه للغوص فى تفاصيله وكشف أبعاده ، لقد كانت عبر حركتها دعوة إلى المتفرج للبحث عن القاتل مع المخرج نفسه ، لقد كانت دعوة للمشاركة فى الحدث ، ولكنها ليست مشاركة عاطفية وجدانية، بل مشاركة عقلية . إن رحلة البحث

بالكاميرا عن القاتل ليست مجرد رحلة مليئة بالتشويق والمفاجأة لنصل فى النهاية إلى الذروة فالحل ، ولكنها رحلة للتحقيق مع المشتبه فيهم فى قتل "البطلة "، ولا تنتهى الرحلة بتسليط الضوء على المتهم وكشفه، وبالتالى للشعور بالفوز من ناحية المتفرج لأنه ساهم فى الكشف عن القاتل ، ولكنها تنتهى بعدم إدانة أى طرف من الأطراف ، لأن القضية أكثر تعقيدا وتشعبا من أن تربط بواحد ، " فكلنا قتلة " مثلما يقول أندريه كايات . وعليه فحركة الكاميرا قد أخذت هنا بعدا جديدا ، حيث لم يستعملها المخرج ليجعل المتفرج يواجه الحدث ويعايشه أكثر ، بل استعملها ليدعو المتفرج إلى ممارسة نوع من المحاكمة العقلية، وبذلك استطاع مدكور ثابت أن يجعل من حركة الكاميرا عنصرا من عناصر التغريب.

ماذا عن أداء الممثلين ؟

فى فيلم مدكور ثابت كثيرا ما كان الممثلون يتوجهون إلينا ليعلنوا عن أنفسهم، وأنهم يقومون بأداء تمثيلى ، وكأنهم يدعوننا إلى المشاركة فى القضايا المطروحة فى الفيلم . لقد أوجد الممثلون مع المخرج والنص مسافات بينهم وبين أدوارهم ، قد يندمجون فى الأداء حينا ، لكن لا يفوتهم أن يذكرونا بأنهم يقومون بتمثيل أدوار، وتجسيد شخصيات ، فالصحفى وفقا للنص والإخراج يواجهنا ويقول : "اطلبوا معى من المخرج أن يقدم وجهة نظرى أنا على الشاشة "، والضابط يعلن حصيلة اليوم الأول للتحقيق : " كل الدلائل بتقول إنها جت لمصر مجرد شغالة فى بيت وفى يوم قدرت توصل للى شفناه " . ولا يفوت الصحفى أن يعلن رأيه : " كل الدلائل بتقول إنها غلطانة ، واضح إنها باعت نفسها ، واضح إن الجسد لعب دور البضاعة" ، بل إن أكثر الممثلين وقارا وأقربهم إلى المبادئ الكلاسيكية فى الأداء والتمثيل (محمود المليجى) لا يفوت المخرج أن يظهره فى النهاية يضحك ملء شدقيه كنوع من التعليق على ما حدث ، وكنوع من هدم كل الوقار الذى ظهر به محمود المليجى فى الفيلم مجسدا لدور الحاج محمود، فالمسألة مضحكة مبكية ، لقد علق عليها المليجى بالضحك فى نهاية الفيلم ، ولا يفوتنا أن الضحك هو الوجه الثانى لعملة البكاء .

شريط الصوت

قبل الحديث عن الصوت نجد فى شريط الصورة وقد ظهر مدكور ثابت مخرج الفيلم لأكثر من مرة ، وظهوره هنا ليس ظهورا محتشما كظهور هيتشكوك

فى أفلامه لتحقيق نزوة أو نرجسية فنية (لا تعيب الفنان على أى حال)، وهو ليس كظهور جودار فى " على آخر نفس " للإعلان عن أن ما يدور فى النهاية هو من صنع المخرج، وأنه هو الذى يحرك الخيوط ويتقدم بالحدث نحو هدفه النهائى . إن مدكور ثابت يستعمل ظهوره على الشاشة استعمالا مختلفا، فهو يدخل فى جدل مع الممثلين ويناقشهم ، وهو بالتالى وبالضرورة يدعو المشاهد للدخول فى هذا الحوار، وإلى اتخاذ موقف خلال صناعة الحكاية ذاتها وطريقة سردها سينمائيا .

كذلك فى شريط الصوت سمعنا صوت المخرج مدكور ثابت أكثر من مرة ، سمعناه وهو يقول : " أكشن "، سمعناه وهو يطلب من المصور رجائى أن يدير الكاميرا يمينا أو شمالا، سمعناه وهو يقول إن إحدى اللقطات سوف تحذف فى المونتاج ، لكنه لا يحذفها ، والمخرج بذلك يعلن عن وجوده وراء الكاميرا ، وأن ما يراه المتفرج فى النهاية لا يعدو أن يكون عملية خلق فنى ، وعلى المتفرج أن يكون مشاركا فيها ، وفى المجريات السينمائية للسرد وتتابعاته على الشاشة .

الموسيقى

نجدها وقد جاءت فى الفيلم غير متناغمة بالمرة مع المشاهد التى كانت تصحبها ، بينما يرى مرسيل مارتن فى كتابه "اللغة السينمائية" أن أرقى أنواع موسيقى الأفلام وأكثرها تأثيرا هى تلك الموسيقى التى لا تعلن عن نفسها ، أى تلك الموسيقى التى تتناغم مع الحدث بحيث تعمقه دون أن نشعر بأنها عنصر إضافى ودخيل. وبينما نجد أن أساطين الكلاسيكية فى السينما قد تعاملوا مع الموسيقى على هذا الأساس ، نجد المخرج مدكور ثابت ينظر إلى الموسيقى نظرة مختلفة، ويجعلها عنصرا استفزازيا بالنسبة للمتفرج ، عنصرا يصدم المتفرج ويربكه ، فالموسيقى زاعقة فى معظم الأحيان ، وهى تعلن عن نفسها بصوت جهورى ومسموع ، فهى مثلا موسيقى تطريبية وراقصة حيث لا ينبغى لها أن تكون كذلك ، ففى نهاية الفيلم، وبعد أن نرى المأساة التى يعيشها المجتمع الذى يحيا اغترابا بين ما يطرحه من شعارات وبين ما يحياه فعلا، ننتقل لنسمع موسيقى راقصة. وهو فى بداية الفيلم، وبعد التصوير الرمزى لجريمة القتل، يسمعنا موسيقى جيرك صاخبة .. وهكذا .

إن هذا التناقض بين المضمون من ناحية والموسيقى من ناحية أخرى ، هو

دعوة للمتفرج إلى إحكام العقل والنظر فيما يراه، وإلى التفكير فيما يعرض عليه، وقد استطاع مدكور ثابت بذلك أن يدخل عنصر الموسيقى ضمن العناصر السينمائية الأخرى التى وظفت من خلال المنهج البريختى .

يبقى التساؤل الآن : فمع استعمال كل العناصر البريختية والاجتهاد فى إخضاع المنهج البريختى للسينما ، هل استطاع مدكور ثابت أن يقدم فيلمًا بريختيا ؟ هل استطاع المخرج أن يوجد على مدى الفيلم مسافة بين الجمهور والموضوع، وأن يكسر الإيهام بالواقع ؟ أم أنه قدم شيئًا آخر ؟

الكسر النسبى للإيهام

لا بد أن يعود بنا هذا التساؤل إلى القضية المطروحة فى بداية الدراسة، والتى اتفقت مع رأى أحد كبار نقاد السينما (أندريه بازان) حول خصوصية الفن السينمائى القائم أساسا على الإيهام بالواقع ، وعبر تفهم المخرج مدكور ثابت لهذه الخصوصية ، نجده لم يسع إلى كسر الإيهام كسرًا مطلقا وكاملا، لأنه أدرك - مثلما تعود أن يعلن - أن ثمة حدًا أدنى من التواصل بين المتفرج والموضوع لا يمكن الاستغناء عنه، وأن الاندماج فى العمل الفنى شر لا بد منه .

إن الفيلم الذى أخرجه مدكور ثابت عن قصة نجيب محفوظ لا يخلو من تشويق ، ولا يخلو من أداء تمثيلى كلاسيكى فى بعض الأحيان ، وهذا فى ذاته كان يشد الجمهور إلى الشاشة حينا، لكن مدكور المخرج إذ يدرك فى التو أن المتفرج بدأ يخطو خطوات المشاركة الوجدانية نحو الشاشة ، سرعان ما يوقف هذا التقدم برفق حينًا وبتعسف حينًا آخر. إن كسر الإيهام عند مدكور ثابت هو كسر نسبى كما يسميه ، والنسبة هنا يعود تحديدها والسيطرة عليها للمخرج نفسه ، الذى يجب أن يدرك أن طبيعة السينما تفرض نوعًا من الاستعداد المسبق لدى المتفرج للاندماج، لذا سعى مدكور ثابت لكسر الإيهام ، لكنه فى نفس الوقت احتفظ ببعض الملامح الكلاسيكية فى عمله ، وهذا يؤكد فهمه المتميز للخصوصيات، وطبيعة الفن السينمائى، وطبيعة علاقة المتفرج بالعمل السينمائى.

لقد جرب مدكور ثابت شكلاً استطاع من خلاله أن يقدم متعة، وأن يقدم تعليمًا، إنها تجربة وفق فيها بين طموحه فى تقديم فن يشرك معه المتلقى فى التفكير والبحث، وفى نفس الوقت لا يحرمه من المتعة الوجدانية ، وهذا يؤكد

الفهم الواعى والعميق للتطوير انطلاقا من النظرية عند بريخت الذى غض النظر فى بداية كتاباته عن الجانب الإمتاعى فى الفن وأكد على الجانب التعليمى ، لكن مدكور ثابت وجد أنه فهم يصبح أحادى النظرة ، وهو ما يتناقض مع الفهم الجدلى عند بريخت نفسه للظواهر والقضايا، بدليل ما جاء فى اللمسات الأخيرة فى نظريته : " ليس الفن عرضا جامدًا لطبيعة مطاعة كى نحصل على العطف الفنى من جانب الجمهور، بل إن الفن (دينامو) ، أى رؤية فنية وتشخيصية تنفذ إلى إمكانيات الطبيعة، وتكشف القوانين المتنوعة المشتركة لعملياتها، وهذه الرؤية تمكن من الفهم النقدى للتدخل فيها ، وتحاول هذه النظرة أن ترفع الفن إلى مستوى فى المعنى الإبداعى أرقى من النزعة الإيهامية، وذلك بطريقة معرفية... ".

هذا الفهم الديالكتيكى للظاهرة الفنية والعمل الفنى هو الذى تبناه وطوره مدكور ثابت، وحاول خلاله أن يرفع الفن في فيلمه إلى مستوى المعنى الإبداعى دونما إغراق فى الإيهام، ودونما رفض قاطع لهذا الإيهام ، إذ بنظرة جدلية وجد مدكور ثابت فى منهج بريخت مطية للفكر لا تعدم أسباب المتعة، فتعامل مع السينما على هذا الأساس .

ومن هنا لا نتعسف الآن إذ نقول إنه استطاع أن يتعامل مع نظرية بريخت المسرحية بفهم ووعى، فأخذ منها للسينما ذلك الأساس ليطوره نحو تحقيق تلك المعادلة الصعبة فى إمتاع الجمهور وتعليمه ، بعد أن أدرك أن خصوصية الوسائل السينمائية تحتم عليه تعاملاً خاصًا مع هذه النظرية ، فجاءت إضافته التى لخصها فى مبدأ ما أسماه : " الكسر النسبى للإيهام السينمائى " ، ولذا لا يبقى أمامنا بعد ذلك إلا السؤال الفيصل من الجهة المقابلة : هل يتفق مضمون الفيلم الذى أبدعه مدكور ثابت تجريبيًا عن قصة نجيب محفوظ مع مفهوم بريخت لوظيفة الفن ؟ والإجابة على هذا السؤال تفرض علينا الآن قراءة ثانية للفيلم ، لتكون هى القراءة النهائية ، وهى نفسها الخاتمة.

قراءة ثانية للفيلم

عندما نترك ما ظهر من الفيلم لنتعداه إلى ما بطن، ماذا نرى ؟ ماذا يقول الفيلم فى بعده الثانى ؟.. إن الفيلم فى البداية، وبعد أن يعرض علينا صورة

البطلة ، ينقلنا إلى الصحفى والصحفية (محمود ياسين وشهيرة، أو شوشو حمدى) اللذين يتوليان التحقيق فى جريمة مقتلها.

ومنذ هذه البداية نستشعر قطيعة بين الصحفى والصحفية ، ولكن فى نفس الوقت نستشعر تواصلاً على مستوى آخر ، فهما يتبادلان الحب رغم ما بينهما من خلاف جذرى فى النظر إلى الأمور ، فالصحفى يهمه ما يجرى فى العالم من قضايا أكثر شمولية، ويصر على سماع نشرة الأخبار ، إلا أن الصحفية ترفض سماع هذه النشرة، وتفضل سماع موسيقى صاخبة وراقصة ، ويعتمل هذا الخلاف أكثر عندما ينتقد الصحفى اهتمامات الصحفية التى لا تهتم إلا بالمشاركة فى الحوادث الصغيرة فى زمن القضايا الكبيرة ، وهو فى هذا لم يكن إلا رمزا لطبيعة فئة كبيرة من المثقفين المصريين فى بداية الستينيات ونهاية الخمسينيات، أى إنه ضمن جيل راح يرفع الشعارات الضخمة سعيًا وراء التمتع بالنظرة الشمولية : " ليس هناك متسع للقضايا الصغيرة ، هذا زمن القضايا الكبيرة "، وقد غاب عن هذه الفئة من المثقفين أن هناك علاقة جدلية بين القضية الصغيرة وتلك الكبيرة ، وأن اهتمامنا بالقضية الصغيرة لا يعوق على أى حال اهتمامنا بالقضايا الكبيرة، ومن ثم فقد كانت هذه الفئة أحادية النظر، إذ غابت عنها العلاقة الكامنة بين الأشياء والظواهر.. لكن بالمقابل كذلك فإن الصحفية كانت رمزا هى الأخرى للشق الآخر من المجتمع المصرى الذى لا يرى من الأمور إلا قشورها . وعبر هذين الشقين ينطلق هذان الصحفيان نحو التحقيق فى الجريمة ، حيث تتشعب الخيوط ولكنها فى النهاية تتحد وتنسجم لتقدم لنا نسيجا متكاملا .

إن القتيلة قد تعددت أسماؤها ، فاسمها يتغير مع كل شخصية تلتقى بها، فهى شلبية، وهى درية، وهى سميرة ، وهى فكيهة ، وتعدد الاسم هنا هو تأكيد على أن نجيب محفوظ / مدكور ثابت ، لم يكن يعنى الشخصية فى حد ذاتها ، وإنما كان يقصد شريحة اجتماعية بعينها، ليستهدف فى النهاية هذه الطبقة من الفلاحين الذين ترهقهم حياة الريف، وتبهرهم حياة المدينة من خلال الأحاديث التى تتناهى إلى أسماعهم . هذه الطبقة التى ما أن تسافر إلى المدينة حتى تجد نفسها فى عذاب شديد، بل وعاجزة عن تحقيق الأحلام التى ملأت رأسها وهى فى طريقها إلى المدينة، ذلك أن الإحباط الذى يصيب هؤلاء من عدم قدرتهم على التناغم مع إيقاع المدينة اللاهث يجعلهم يبحثون عن طرق للاستقرار بكل

الوسائل ومهما كانت التكاليف . لقد كانت بداية بطلتنا مع رشاد أفندى (عبد الشافى) ، وكانت بداية منطقية ومشروعة ، عندما اتخذها خادمة فى البيت، ورشاد أفندى موظف من الدرجة الثالثة يقوم بأداء عمل رتيب ، وهو عمل يجعله دائم القرف والاشمئزاز ، يحن إلى ماضيه وشبابه وانطلاقه فى صوت الغناء القديم من محمد عبد الوهاب، ولعله قد وجد فى شلبية وسيلة تخرجه من سأمه وضجره ، وعندما تكتشف الزوجة العلاقة يتم طرد شلبية . والقتيلة نفسها تصبح بعد ذلك سميرة مع الحاج محمود (محمود المليجى) صاحب مصنع القاهرة للنسيج ، حيث يمثل بدوره شريحة أخرى من المجتمع ، فهو رمز لهذه الرأسمالية الناشئة فى غفلة من المد الاشتراكى، والتى لا تختلف كثيرا عن الإقطاع الذى ولى ، فالإقطاع الذى كان يملك الأرض ومن عليها أصبح رأسماليا يملك المصنع ومن فيه ، وسميرة لم تبخل على الحاج محمود بشىء ، ففى سبيل أحلامها يهون كل شىء ، فهى تقول للحاج محمود : " أنا من إيدك دى لإيدك دى" ، وعندما تحمل من الحاج محمود يقوم بإجهاضها ، ثم يلفظها فى النهاية غير مأسوف عليها ، فيكون اللقاء الجديد مع حسونة المغربى (وحيد عزت) . وحسونة هذا رجل أعمال ومتخصص فى المزايدات والمناقصات، وصاحب هوايات خاصة ، ولا تعدو " البطلة " أن تكون إحدى هواياته ، فيعاملها على أساس أنها سلعة يقدمها لعملائه ، ويتخلى عنها بمجرد العثور على صيد أثمن ، ولكنها قبل أن تبلغ نهاية المطاف مع حسونة المغربى كانت قد مرت بالعديد من التجارب ، فالتقت بمحيى عبدالعال (محيى إسماعيل)، هذا الريفى القادم إلى المدينة هو الآخر لتحقيق بعض أحلامه ، إلا أن المدينة لاهية عن تحقيق أحلام الريفيين ، وهى - أى المدينة - منغمسة فى سياق الحياة والاستهلاك، ولا تفتح أبوابها إلا لمن يعرف كلمة السر التى هى الانتظام فى ركب الزيف والكذب والمغالطة . إن محيى عبد العال قد وجد شريكة فى أحلامه المحبطة وكان اللقاء. إلا أن كل هؤلاء ليسوا مدانين . أما تبرئة مدكور ثابت لكل هؤلاء فليس إلغاء للتهمة أو دفاعا عنهم ، ولكنها إدانة جماعية ، فهو لم يدن أحدا ليبرئ الباقين ، ولكن أدانهم كلهم فى النهاية ولسان حاله يقول إن المجتمع بأسره ، باختياراته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية ، هو الذى ارتكب هذه الجريمة التى هى جزء من جرائم أكبر .

وظهور المخرج مدكور ثابت فى النهاية محركا إبهامه برقصة ماهرة لأصابعه ، لم يكن فى الواقع إلا تعليقا ساخرا ممزوجا بمرارة ، وكأنه يؤكد المفارقة المحزنة فى الواقع الاجتماعى ، فمقابل الشعارات المرفوعة، وما يقال عن التكافل الاجتماعى وتحالف قوى الشعب لم نر إلا تحالفا من نوع آخر، وهو تحالف ضد القتيلة التى لم تجد مكانا تحت الشمس تحقق فيه بعض أحلامها .

إذن هل يتناسب هذا المضمون الفيلمى مع ما يدعو إليه بريخت المسرحى من مضامين اجتماعية وسياسية ؟

لا شك أن المضمون السياسى والاجتماعى والطبقى فى الفيلم ثرى وخصيب ، فهو وإن عرض المسألة فى الظاهر بحياد ، إلا أنه فى الختام لم يفته أن يعلق بحركة إبهامه على ما يجرى وكأنه يدعو إلى ضرورة إعادة النظر فى كثير من القضايا والمفاهيم عبر دعوات عدة:

- دعوة إلى محاربة الرأسمالية التى تسبى المرأة فتجعلها شيئًا يملك كجزء من مصنع.

- دعوة إلى محاربة النظام الاجتماعى الذى خلق هذا التفاوت بين المدينة والريف.

- دعوة لضرب بقايا هذه الطبقة التى تتحسر على أيام البورصة، والتى لم تعدم الأمل فى عودتها إلى أمجادها ، وكأن هذا كان حدسا من المخرج الفنان مدكور ثابت بما سيظهر من تغير بعد سنوات قليلة ، أى بعد حرب أكتوبر مباشرة، عبر عودة قوية لطبقة الطفيليين الذين مثلهم حسونة المغربى من قبل فى "صورة" نجيب محفوظ ومدكور ثابت .

ورغم أن الرسالة الاجتماعية فى الفيلم قد جاءت فى منتهى الجرأة ، حيث أنه ضد هذه الطبقات التى تلتهم كل شىء حتى الإنسان ، لكن قراءة هذه الرسالة لا تتم إلا من بين ثنايا السطور، التى هى صور وجزئيات الفيلم ، أى إن المعنى مبطن ، وقد يكون مبطنا جدا ، وهذا وحده ما نعيبه على مدكور ثابت ، ذلك المخرج الذى قد يكون عذره فى ذلك أن الرقابة المسبقة كانت مسلطة عليه ، وهو الأمر الذى لعب دورًا كبيرًا فى الصياغة الإبداعية للفيلم ، حيث برزت لنا على الشاشة عبر خصوصية تشير إلى مدكور ثابت نفسه ، ولهذا فإننا بعد العرض للتجربة، ومحاولة تحليل الفيلم والوقوف على الجديد الذى قدمه، ومدى

التزامه بالمبدأ الذى انطلق منه وهو المنهج البريختى ، نجد أنفسنا فى حاجة إلى القول إن هذه التجربة اليتيمة فى السينما المصرية ما زالت فى حاجة إلى دراسة أكثر، وبحث نقدى أعمق ، لطرح ما أضافه مدكور ثابت، مقابل موقفه الحقيقى من ملحمية المسرح البريختى .

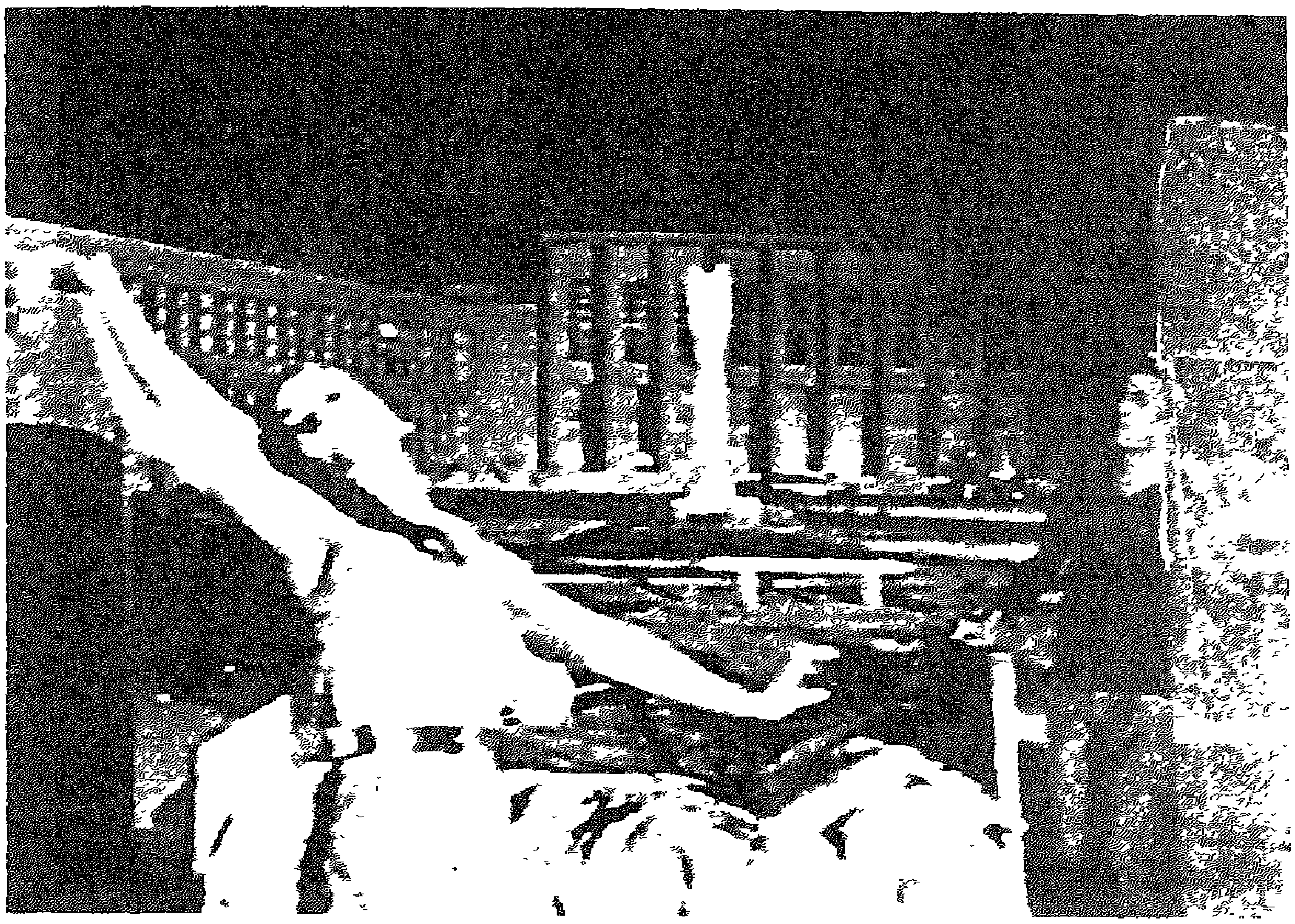
إن السينما العربية فى حاجة إلى التخلص من الأشكال السينمائية الموروثة التى اعتدناها، والتى أعلنت منذ زمن بعيد ، وهى حاجة ملحة إلى تجريب أساليب سينمائية تكون قادرة على مسايرة التغير الذى يحدث فى هذا المجتمع ، ولعل تجربة مدكور ثابت فى فيلمه " حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة "، تؤكد لنا أن التجريب فى السينما هو وسيلتنا إلى الوصول إلى شكل سينمائى جديد أقدر على استيعاب الواقع والتعبير عنه . ولا يمكن أن يتوفر لنا ذلك إلا بالانفتاح على الفكر الإنسانى ، ودراسة التجارب السينمائية بوعى ، والأخذ بما يناسب مجتمعنا العربى فى التعبير عن همومه ، وهذا ما نادى به المخرج مدكور ثابت منذ الستينيات ، وقد حذر من أن أى تجريب لا يعتمد على أرضية ثقافية صلبة وعلى رؤية نظرية واضحة لا بد سيوقعنا فى الاغتراب، وفى التعامل مع أشكال ومضامين سينمائية دخيلة علينا ، أو ربما نعود ثانية إلى قوالبنا القديمة بينما نرفع شعارات السينما الجديدة (ارجع مثلا إلى أقواله المنشورة بعنوان : "رؤية جديدة للسينما المصرية يقدمها ثلاثة من المخرجين الشبان"، بقلم عبد الوهاب الشرقاوى ، فى مجلة السينما / القاهرة، نوفمبر ١٩٦٩) .

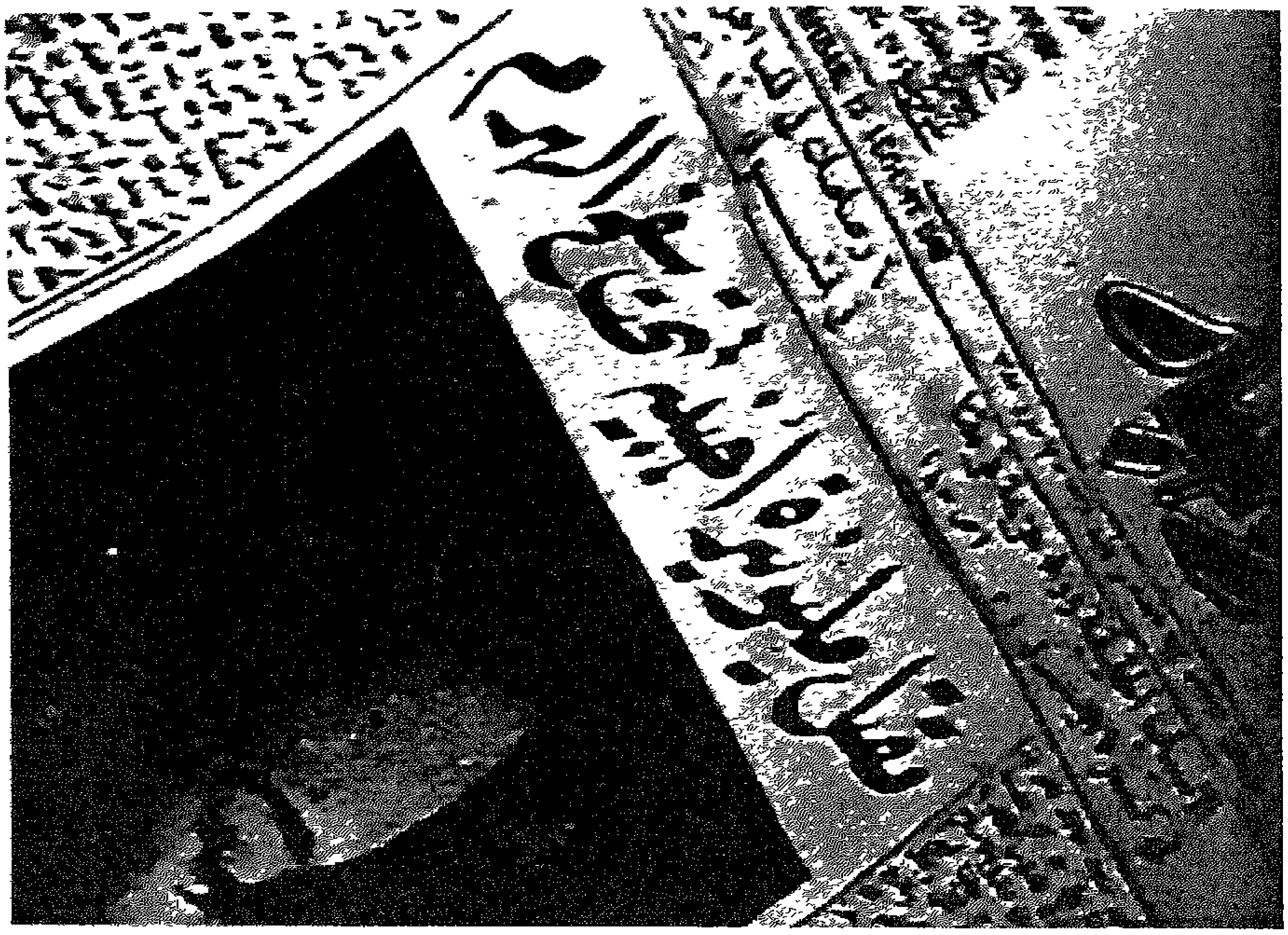
إن هذه التجربة تعتبر دعوة للشباب السينمائى لمحاولة الخروج من أسر الأساليب السينمائية التقليدية والموروثة والمستهلكة، سعيًا وراء أساليب تجريب جديدة تتناسب مع واقعنا المتجدد ، سواء كان الواقع الاجتماعى والسياسى ، أو الواقع الثقافى الذى يزخر دائما بالمتغيرات وبكل جديد ، متضمنا فى ذلك كل مجالات الفنون والآداب التى يمكن التفاعل معها عبر رحلة التجريب ، مثلما هو الحال فى تجربة مدكور ثابت السينمائية هنا ، انطلاقا من جذور مسرحية تمثلت فى ملحمية المسرح البريختى .

بعض المراجع:

- بريخت، تأليف رونالد جراى ، ترجمة نسيم مجلى، مراجعة د. أحمد كامل زكى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

- هاشم النحاس ، الروائى والتسجيلى ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .
- السينما بين الوهم والحقيقية ، تأليف بول وارن، ترجمة على الشوباشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢ .
- ما هى السينما ؟ تأليف أندريه بازان، ترجمة ريمون فرنسيس ، مراجعة وتقديم أحمد بدر خان، القاهرة ، ١٩٦٨ .
- اللغة السينمائية ، تأليف مرسيل مارتن ، ترجمة سعد مكاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٨ .
- مجلة الأقلام ، العدد التاسع، السنة الثانية عشرة، بغداد، ١٩٧٧ .
- مجلة السينما والمسرح، أعداد أكتوبر، ١٩٦٧ .
- مجلة السينما، عدد نوفمبر، ١٩٦٩ .





حـكـايـة الأصـل والصـورة
فى إخـراج قصة نجيب محفوظ
المـسـمـاة: صـورة

صورة العالم مسخ
والمتفرجون ممثلون يشاركون فى الجريمة ! *

بقلم
د. محمد سيف
(العراق / باريس)

فى أول نشاط سينمائى لمهرجان جرش الدولى الذى يقام سنويًا بالأردن، قررت إدارة المهرجان هذا العام تكريم المخرج والكاتب السينمائى د.مدكور ثابت احتفالا بمرور ثلاثين سنة على أول فيلم سينمائى تجريبى مصرى، الذى بدأ تصويره عام ١٩٦٩ من إخراج مدكور ثابت بعنوان: "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة".

ويلعب بطولته الفنان الكبير الراحل محمود المليجى، مع محمود ياسين، وشهيرة فى أول أفلامها، ومعها وحيد عزت ومحيى إسماعيل وأنعام الجريتلى، ومجموعة من الوجوه الجديدة، وموسيقى جمال سلامة.

---

* صحيفة القدس، ٢٠٠١/٨/١٧.

كما تم التكريم فى إطار بانوراما لسينما نجيب محفوظ تبدأ بعرض فيلم مدكور ثابت التجريبى ومدته (٦٠ دقيقة)، حيث كان يمثل الجزء الثالث من الفيلم الروائى الكبير "صور ممنوعة" الذى تم عرضه الأول بدار سينما ميامى بالقاهرة عام ١٩٧٢ كأول تجربة للمخرجين الثلاثة الجدد حينذاك أشرف فهمى، ومحمد عبدالعزيز، ومدكور ثابت، والذى استقبل فيه جزء مدكور ثابت باختلافات نقدية حادة حوله حينها بسبب الاتجاه التجريبى الذى ينحو إلى الملحمية البريختية ضمن اتجاهات السينما الأوروبية المعاصرة ولكن بأسلوب مصرى بحت.

هنا قراءة للعمل:

سوف أبدأ الحديث عن الفيلم بلا مقدمات أو تحضيرات لغوية، وذلك لأن الفيلم قد قطع الطريق على ذلك، بمقدمته الصورية التى وضعتنا مباشرة فى قلب الحدث وأبعدتنا عنه فى الوقت نفسه.

يتحدث فيلم مدكور ثابت "حكاية الأصل والصورة" عن امرأة تموت قتلاً وبشكل مسرحى مبالغ فيه، بينما تمر بذاكرة الشخصيات الأخرى جرائم أخرى مرتكبة ومتخيلة ومفترضة. والسؤال الذى يمكن طرحه، وفقا للمقدمة السينمائية التى اضطلع بها الفيلم والأحداث التى تلتها، هل نحن حقا أمام امرأة تموت قتلا، أم أمام صورة ممثلة أراد لها المخرج أن تموت أو تحتضر أمام الأعين؟ هل نحن أمام موت الصورة أم موت السينما؟ يبقى السؤال معلقا، لكنّ فى هذا التعليق استدراج لجميع الأسئلة المفتوحة.

البداية

لقد كان الباعث الأول والأخير لعمل هذا الفيلم الذى نحن بصدد الحديث عنه، قصة لنجيب محفوظ قرأها مدكور ثابت ذات يوم، ثم أعاد تأليفها فى رأسه ومخيلته بالصور واللقطات والكوادر الثابتة والمتحركة التى قطعها بكيفية مونتاجية غير تقليدية ناشدًا من وراء ذلك التجريب والتجديد، بإخضاعها لرؤية تفكيكية أخذ فيها القارئ دور الناقد والمؤلف الجديد للعمل بعدما حملها من عندياته من أفكار ورؤى خاصة ما جعلها تبدو غريبة حتى على المؤلف الأصلى نفسه.

يبدأ الفيلم بلقطة على فضاء خال ترسم حدوده الخارجية صورة لوجه فتاة بلا ملامح، تتحول الإنارة على سطح الفضاء الخالى بهيئة تدرجات ضوئية

تكشف شيئا فشيئًا كلما علت حدتها وكبرت حزمتها الضوئية، عن وجه الفتاة الحزين الذى ظل على الرغم من لعبة الضوء والظملة، غير واضح، متخفيًا خلف ستار الشَّعر والشعر، فى آن. يتقدم وجه الفتاة الحزين لكى يردد بنوع من الصمت والسكون الممتلئ، بما معناه:

ليس الفيلم بقصيدة عن الموت

الموت.. ليس موضع شعر

وإنما الصورة.

امرأة ورجل يرقصان على أنغام موسيقى هادئة يظهر نصفهما السفلي فى حالة رقص، عناق ورغبة عارمة تفيض دلائلها من خلال منظر التصاق الأرجل وافتراقها بشكل قلق وغير منظم. بعد لحظات قصيرة على ممارسة طقوس الحب هذه، ينسحب العاشقان من جهة اليمين لكى يتصدر المشهد من جهة اليسار وجه سيدة يحجب ملامحها الشعر على الصفحة الأولى من جريدة "الأخبار" وقد كتب تحتها "مقتل مليونية أجنبية فى سفح الجبل".

ومثلما فى فيلم "نغم هندى " **India Song**، لمارغريت دوراس، الذى يستنطق ذاكرة الموت من خلال صورة، يترك وجه الفتاة القتيلة، الكاميرا / اللوحة لكى يغوص فى حياة باقى شخصيات الفيلم التى تصبح أمامنا، فيما بعد، بمثابة عدائين فى حالة سباق نحو مشهد الجريمة / القتل، الذى يتداخل ويتقاطع فيه الموت والحياة، مما يجعل شخصيات الفيلم شبيهة بشخصيات التراجيديا الشكسبيرية ولكن بشكل معاصر. إن تساقط المطر من عينى الفتاة على هيئة دموع من الحزن، فى نهاية القصيدة / اللوحة، يعلن موقف الإدانة بنوع من الصمت الممتلئ.

صوت آلة كاتبة، يمتزج مع أنغام موسيقى ذات ضربات إيقاعية خفية، سرعان ما تختفي لكى تترك المجال لضربات آلة الطباعة أن تأخذ مساحتها فى الدلالة التى تضعنا أمام فضاءين، الفضاء الأول: الكتابة، التى أراد أن يشير إليها المؤلف الجديد للأحداث بشكل غير مباشر إلى كون الفيلم مأخوذا عن نص أدبى كتبت قصته من قبل شخص آخر "نجيب محفوظ"، وفى ذات الوقت، اعتراف ضمنى لدور المؤلف، على الرغم من توليف قصته بكيفية صورية جديدة. الفضاء الثانى، التحقيق الذى استبق الأحداث فى هذا الموضع من الفيلم.

يتناول الفيلم / المسرحية، فى لقطاته الأولى، قصة موت الفتاة من خلال أحداث وشخصيات اشترك فى تشكيلها المؤلف الجديد للنص "مدكور ثابت" نفسه، الذى لعب دور الممثل مع فريق عمله من التقنيين، فمرة يكون خلف الكاميرا، وأخرى أمامها، وثالثة فى حالة جدال وخصام مع الممثل "الصحفى" الذى راح يفرض نفسه على الفيلم كصورة وحدث. وبهذه الطريقة يشكل "مدكور ثابت" من الصورة الأصل مجموعة من الصور، ومن الضحية مجموعة من الضحايا، ومن القتلة مجموعة من القتلة، لدرجة أن شمل فعل القتل حتى الجمهور الذى راح فى هذا الفيلم وأحداثه المتشابكة، يشكل أحداثه ويؤلف قصته وفقا لمنطق التلقى والتفاعل المباشر وكأننا داخل مسرح وليس صالة عرض للسينما تأتى بأحداثها من مكان وزمان بعيدين. فهو، أى المتفرج، صار يلعب دور المشاهد، ودور الباحث عن الحقيقة من خلال تلبس دور الكاميرا، والمخاطب مباشرة من قبل شخصيات الفيلم التى كانت تلجأ إليه كلما أحست بالضيق والمحاصرة. فشخصيات الفيلم قد كسرت منذ الوهلة الأولى، الجدار الرابع ، حطمت تلك العلبة الإيطالية بجدارها الشاهق العازل بفأس أفعالها، وجعلت المسرح / السينما ينفتح على جمهوره.. وهنا نحن الآن بعيدون عن ظلال الأنا، وكياسة التحليل الذاتى، والمحاولات الكئيبة، التى تدور حول موت القصة، الحدث، الحوار، وموت الشخصيات. لا للتناقضات، لا للظلال الكثيفة، لا للهزات الحياتية الداخلية التى يجب أن تختفى تماما من المسرح / السينما، الذى ينشد من ورائه "مدكور ثابت" التغير وليس التفسير. فالأمر قد أصبح مثلما يقول كارل ماركس – وهو أصبح الاتجاه الأساسى للفيلسوف فى المسرح "كما يفضل بريشت أن يسمى نفسه" –: (إن كل ما فعله الفلاسفة هو أنهم "فسروا" العالم بطرق مختلفة، والمسألة الرئيسية هى تغييره). إذن لقد خرجت شخصيات الفيلم من تلك العلبة الإيطالية التى غالبا ما تحبس الممثل وتمنعه من ممارسة حريته فى التفاعل وخلق علاقة جدلية مع المتفرج ، مطالبة بفضاء أكبر ووقت أطول للتعبير. ولكن الزمن السينمائى لئيم ومتعجرف لا يقبل الجدل، كل شىء فيه محسوب وموزع بشكل مدروس، الزيادة فيه نقصان، والنقصان فيه زيادة، لهذا انحصر الشريط السينمائى فى مدة زمنية طولها ٦٠ دقيقة، مر خلالها وعبرها زمن طويل وعرض، بشكل منفلت وغير تقليدى، تقاطعت وتداخلت فيه الأزمنة، لدرجة أن صار المتفرج لا يفرق بين الماضى والحاضر والمستقبل، الحدود بينها ألغيت، ومزقت جوازات سفرها، مثلما انصهر المسرح بالسينما والسينما بالمسرح،

من خلال لغة بريشت التغريبية، التى هى فى أبسط أحوالها، إلغاء الحوار وتوجيهه إلى الشخص الثالث وليس الشخصية الثانية، إلغاء الأنا عند الممثل. توجد كما نعلم، مفاهيم وأفكار خاصة بالمسرح الملحمى البريشتى، التى مارسها مدكور ثابت سينمائيا بتأكيده على عناصر المسرح فى السينما مثلما يفعل بيتر بروك، بركمان، فللينى، تريفو، وإلخ... ومن هذه المفاهيم، على سبيل المثال: نمذجة الشخصيات من خلال إضفاء طابع معين على لغتها، على تصرفاتها، والتشديد عليها بالحركات المختارة، و"فصلها" عن الحركة، من خلال المواد والأشياء، والمؤثرات التغريبية التى لا تحبذ التشبيه، والاندماج العاطفى، والمبالغة فى تقديم الأسلوب التمثيلي على المسرح. إن على الممثل فى المسرح الملحمى أن يحيل ما هو مدهش ويدعو للتعجب إلى شىء عادى ومتعارف عليه بيننا، وما هو عادى ووارد إلى شىء مدهش ومفاجئ. إنه يجب أن نشعر دائما وأبدا، أننا داخل مسرح، وأن هناك مسافة ما بيننا وبين هذا الذى يحدث على المسرح. ويمكن دعم هذا المنطق بالوسائل البصرية المختلفة: عرض سينمائى، أو تعليق على الأحداث بواسطة السلايدات، أو بشكل مباشر مثلما فعل مدكور ثابت فى ربطه بين مشاهد الفيلم التى تقدم الحدث شيئا فشيئا دون توتر وانفعال يؤثر فيه على عاطفة المتفرج، لأن بريشت يزدرى غيبوبة التنويم المغناطيسى التى ينتجها (المسرح البرجوازى / المميت).

المشهد الأول : بعد المقدمة المنطقية للفيلم

يبدأ الفيلم مثل الحلم، الذى يجوز فيه كل شىء جائز. نرى رجلا يرقص منتشيا على أنغام موسيقى شهرزاد لـ "ريمسكى كورساكوف"، يستعمل جسده الخاص لتنظيم الفضاء الذى يحيط به لكى يعطى إيقاعا للزمن الذى يعيشه. فى البدء نراه يرقص بمفرده فى عمق كادر عام لمدينة يبدو عليها النوم والسكينة، وكأنه يطيع صوتا يقول له "ارقص حتى تأتى الحبيبة"، فتنبثق الحبيبة بشكل سحرى من مقدمة الكادر لكى تنفث فيه الحياة، وتدفعه للقيام بسفرة قصيرة من العشق، فيتحول الرقص إلى عناق وتقبيل إيمائى، وهنا تميل دفة المشهد نحو المسرح أكثر وليس السينما، حيث الواقعية التصويرية للحدث ضرورية ومهمة لوقوع فعل التصديق والاعتقاد. وبهذه الطريقة يصبح المشاهد أمام واقع متخيل فرضته عليه لعبة التأرجح والدخول والخروج من فضاء المسرح إلى السينما وبالعكس فى آن. ثم يعتلى العاشقان سريرا يقوم بسحبه الرجل من أحد

الكواليس الأمامية القريبة، فيتمدد مشهد التقبيل الإيمائى، ولكن قبل أن يتساميا فى عوالمهما، يتذكر الرجل ، فجأة، أن هناك من يتلصص عليهما، فيقوم وهو يبتسم ابتسامة تدل على التواطؤ المسبق ما بينه وبين المتفرج / الكاميرا، ويسحب بشكل قصدى من كواليس مقدمة الكادر، ساترا لغرض حجب متعة الرؤية عن المتفرج، وتركه عرضة للخيال والتخيل. وهنا يقع ما لم يكن فى الحسبان، إذ يتحول المشهد إلى "صورة فوتوغرافية" تقبض على الزمن قبضا، لكى تهاجم فيما بعد، من قبل سكين كبيرة عملاقة، من خارج القطة والحدث وكأن المجتمع وقوانين الطبيعة قد أعلنت عن موقفها من الأشياء. وهنا يلجأ مدكور ثابت إلى التضخيم والمبالغة والكاريكاتير الذى يلوح ويرمز فيه إلى سلطة المجتمع العمياء وتقاليدها البائتة التي راحت تقتل الحلم الجميل. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إن مدكور ثابت حاول منذ البداية أن يبرمج نوعا من التقابل ما بين مشهد البداية وما بين الفيلم المَمثّل، ونحن المتفرجين مدعوون لمتابعة موضوع عن الصورة وليس المرأة الميتة، أن نعاين ممثلين منهمكين في عملهما. وهذه المعاينة لا تتم أو تتحقق إلا من خلال المسافة التي يفترضها الفيلم / الصور. فمن خلال الصورة نشاهد امرأة تقتل، وجها حزينا يبكي فى لقطة شبه ثابتة، رقصًا وعاشقين فى حالة نشوة، ويدًا عملاقة تحمل سكينًا عملاقة مثلها تمزق الحلم / الصورة. بعد ذلك مباشرة، نشاهد صحفيا "راشد"، وصحفية "ماجدة" منهمكين فى أداء دورهما. بهذه الكيفية يقوم الفيلم بحجب فعل الموت لكى يصبح شيئا لا نراه إلا من خلف حجاب الشخصيات: رشاد عبدالصادق، الحاج محمود، حسونة المغربى، ضابط شرطة، وثلاثة من المشتبه فيهم، الصحفى وزميلته، المخرج وفريق عمله من التقنيين. هذا هو الشرط الذى من خلاله نرى الموت الممسرح لامرأة قتيلة تدعى صورة / النساء القتيلات.

انطلاقا من هذه النقطة يبدأ التداخل بين المسرح وثيمات الجريم فى الفيلم، حيث نرى المخرج يعطى تعليماته للممثلين وهو خلف الكاميرا، وعندما تقتضى الضرورة يخرج ليشترك بالحدث مباشرة: الصحفى "راشد المتهم بالقضايا الكبرى، يصطحب الصحفية "ماجدة" المهمومة بالقضايا الصغيرة، إلى مكان وقوع الجريمة لكى يقول لها "بحبك"، لكن الأخبار المنبعثة من المذياع، وأزير الطائرات المحلقة فى السماء، يغيران مجرى الكلام، الشخصية والزمن، فتصبح شخصية "راشد" شبيهة بشخصية هاملت شكسبير عندما كان يخاطب حبيبته

"ماجدة" : (تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد، أو تعرفين معنى البطولة؟!)، ولم يكتف بهذا؛ بل يتوجه نحو الكاميرا / الجمهور، لكى يقول: (اطلبوا معى من المخرج أن أقدم وجهة نظرى على الشاشة، إذ ليس هناك متسع لمشاكلى الصغيرة. هذا زمن القضايا الكبيرة). فى هذه الأثناء يتدخل المخرج لإلغاء العاطفة المصطنعة وتطور الشخصية وتنامى المشاعر لإدراكه بأنه بعدم إلغائها سيؤدى ذلك إلى عدم وضوح المغزى الذى نريد أن نصل إليه، بحيث يصبح تدخل المخرج بالأحداث وكسر تسلسلها الدرامى، كلازمة فى بداية ونهاية كل مشهد أو سياق، إذن التغريب هو ما يحدث فوق مسرح الأحداث.

أين ينتهى المسرح ؟ أين يبتدئ / ينتهى الواقع؟

العالم مسرح، والناس فيه ممثلون يخرجون ويدخلون، ونساء بصورة امرأة وحيدة تقوم بدور الميتة / المقتولة. إن الفيلم الذى قدم صورة القتل من خلال امرأة، يصبح فضاء للجريمة والتحقيق. ولكن هل يمكن أن يكون الموت / القتل موضوع مشاهدة / فرجة؟ كيف تتم معاينة الذى لا يرى؟ من أى إشارة نبدأ؟ كيف ستتشكل القراءة الفيلمية؟ ولكى لا نسقط فى تجزئة وتشطير الحدة الزمكانية، لن تنطلق المقاربة من تناول مكونات الزمان والمكان بطريقة منفصلة، أليس الموت هو ذلك الحدث الذى يلغى شفافية الحدود بين الزمان والمكان؟

إن أحداث الفيلم تتشكل أمام أعيننا مثل حالة من حالات حلم يقظة، حلم يقظة تتداخل فيه مكونات الزمان والمكان ومكونات المكان فى بعضها البعض، أمام الموت، ومدكور ثابت يمدد الزمان ليحيله إلى فضاء من خلال استدعائه إلى الذاكرة الجمعية.

انطلاقا من هذه المعادلة المتداخلة تتم مقاربة الفيلم معتمدة على نظرية الكرونوتوب لباختين:

(فى الكرونوتوب الأدبى تتداخل المكونات الزمانية والمكانية فى وحدة ملموسة يتكثف فيهما الزمان ليصبح مرئيًا فى الوقت الذى يتعزز فيه المكان ليندرج فى حركية الزمان والذات والتاريخ. فوحدة الزمان تتجلى عبر المكان الذى بدوره يقاس عبر الزمان).

وبما أن الموت هو نهاية الصيرورة الزمنية، فلقد أخذت العلامات الزمانية فى هذا الكرونوتوب مكان الصدارة والبروز. فالفيلم بمثابة اشتغال فى وحول المعاينة المجهرية للمشاهد أو الرائى، وتتلخص هذه العلامات فى:

١- الإيقاع المتأرجح بين البطء والسرعة

يبدأ الفيلم بحركة استعراضية للكاميرا سرعان ما تتكرر وتتكرر لكى تستعرض مرة عمق المنظر، ومرة وسطه، وثالثة مقدمته لتمكننا من رؤية الزمن وهو فى إيقاعاته المختلفة وهو يتجمع ويتكتل ليصبح فى النهاية مدة زمنية غرضها تمكين المتلقى من معايشة حدث راقص بين عاشقين يتحول بفعل الزمن/ الرغبة إلى طقس من طقوس الحب التى تنتهى بفعل القتل. كل هذا يمر عبر حركة الكاميرا الهادئة / البطيئة المسترسلة التى سرعان ما تتخذ من البطء والهدوء سرعة لها. فالكاميرا عندما تتحرك فى البداية تأخذ وقتها الكافى من أجل أن تمكننا فى النهاية من مشاهدة موضوع الحسم فى قضية يرفضها المجتمع من حيث التقاليد، وهذا يتجسد خير تجسيد، فى مشهد اليد حاملة السكين العملاقة وهى تتحرك بسرعة كبيرة، والتى كان الهدف من ورائها هو رؤية الإشارة من خلال عملية الانقضاض على الضحية / الصورة التى، فى لحظة من اللحظات، توقفت من تلقاء ذاتها.

لم تكن اليد ولا السكين ولا ترقب حركتها بالنسبة للكاميرا هو المهم بقدر ما كان الأهم هو رؤية السرعة الزمنية الى تنقض فيها اليد حاملة السكن على الصورة / الضحية. لهذا نلاحظ الكاميرا فى البدية، من خلال حركاتها الاستعراضية التتبعية، تسرف فى الوقت قدر ما تستطيع من أجل موضعة الموضوع داخل المعنى القصدى للمشهد بحيث تبدو لنا، بادئ ذى بدء، كما لو أنها كانت تقوم بدور المراقب المحايد، ولكنها فى الحقيقة كانت تبحث عن الكيفية التى ترينا فيها عملية الانقضاض على الضحية، ، حيث يتحول الزمن وفقا لهذه الحالة إلى وحدات زمنية صغيرة تتضخم شيئا فشيئا لكى يصير الزمن فيها مكانا للمشاهدة، إن سر نجاح "مدكور ثابت" فى ذلك يعود إلى عملية تمديده للوحدات الزمانية وتقويتها من خلال تناوله الفريد للزمان فى المسرح، ذلك الزمان الذى يمكن معاينة تشكيلاته وانطواءاته التى يتخلى فيها عن استرسالاته وانقطاعاته من أجل أن يكون زماننا ومكاننا فى الوقت ذاته عند المشاهدة.

٢- أداء الممثلين

يندرج موضوع أداء الممثل فى نفس السياق، إذ يبدو لنا أن "مدكور ثابت"، قد اعتمد على فكرة بسيطة جاء بها بريشت لمعالجته موضوع أداء الممثل، مفادها أن

"الكامل" لا يعنى بالضروة أن يكون "شبيها بالحياة" و"الإحاطة بها من جميع الجهات"، وأن على الممثل أن يفهم المسرحية، وأن يعرف ماذا تخدم لكى يفهم الهدف الحقيقى من وراء عرضها وتأليفها وعلاقتها بالعالم الخارجى المتغير. فالممثل الذى ينادى به بريشت، يجب أن يكون ممثلا واعيا ومثقفا ملمًا بتفاصيل الحياة المسرحية والمخلوق الغريب الذى يمثله. ولقد تمكن بريشت من تحقيق ذلك بعد أن اخترع اصطلاح "التغريب"**distanciation** الذى يهدف مثلما يقول بيتر بروك إلى "ثقب فقاعات التمثيل البلاغى ويأتى بمثل ، التضاد الشابلنى بين العاطفة الرقيقة والكارثة التى تصيب الفرد بنوع من أنواع التغريب، ولكن هذا الفصل بالنسبة إلى بيتر بروك هو أيضا، مناسبة جيدة لطرح مسألة "الوهم المسرحى" الذى يمكن أن يولد حتى فى مخازن الغلال، وخارج كل مراسيم اللياقة وكل احتفال، مع تعاقب الشعر والنثر وجميع الألوان والأشكال المختلفة للأحاسيس والأفكار والمشاعر التى استطاعت قلة من المؤلفين أن يصوروها لنا.

يبدو لنا من خلال لعب الممثل لدوره أننا أمام عالم ذى مستويات مختلفة: شبه جامدة، ثابتة تماما ومتحركة. عوالم نرى من خلالها مشهد العاشقين وهما فى حالة رقص متحركة، حيث الكل مستنفر وفى حركة مستمرة، الفعل الخارجى، الفعل الداخلى ، حرة الكاميرا التتبعية، المؤثر الخارجى المتمثل بموسيقى شهرزاد لـ "ريمسكى كورساكوف"، المسرح، السينما، تغير الديكور وانتقاله من مكان لآخر، الكل فى حركة مثلما الكل يصنع وحداته الزمكانية فى هارمونية عالية تبدو وكأنها الحلم أو قصيدة شعرية راحت حروفها تتحت أبياتها بكل هدوء وانسابية، وفجأة، وبشكل مباغت، الكل يتوقف، فنصبح أمام صورة جامدة، أمام مسرح الصمت والحركة شبه المنعدمة، احتفالا بالموت القادم من خارج الكادر والمتمثل فى حركة اليد حاملة السكين العملاقة وهى تنقض على الصورة / الحلم. لو تمعنا جيدًا بكل ما حدث لرأينا أن مدكور ثابت قد اهتم بأساسيات تلك اللحظات الصغيرة، والأحاسيس الدقيقة النفسية التى راح يعبر عنها جسم الممثل بشكل تلقائى، وأن هذه اللحظات الجد قصيرة فى المسرح لا يمكن أن نلاحظها إلا من خلال تشكل جديد للزمن. لقد طلب المخرج من ممثليه ومن الكاميرا أن يتحركوا ببطء وهدوء لكى يتسنى له تفجير أحاسيسهم الداخلية والفنية، لهذا غالبا ما نرى فى مقدمة الفيلم بشكل خاص وفى وسطه ونهاياته بشكل متوزع

* الشابلنى : نسبة إلى الممثل العملاق شارلى شابلن .

ومتفرق، لقطات ووضعيات شبه جامدة، وتركيزا قويا يتجلى واضحا فى نظرة الممثل من دخوله وخروجه معلقا على الأحداث فى كادر ثابت، فى كل كادر يجمع ثلاث أو أربع شخصيات فى آن تدخل وتخرج وفقا لتسلسلها الدرامى. إن هذا التركيز والدقة غير المبالغ فيها، قد منح أدنى وأقل حركة وصوت بعدا آخر بحيث يجعلنا، مثلا، نتلقى الصوت الصادر عن اندلاق الماء من الإناء ورميه على الأرض فيما بعد، فى مشهد لقاء الصحفى والصحفية فى مكان الجريمة، بطريقة قوية على الرغم من عدم العناية فى ذلك بشكل تقنى جيد، وكأننا أمام فيلم يعطى ويشكل لكل صغير وكبيرة زمانها ومكانها ومستوى تأثيرها فى وعلى الأحداث. ولكى يرصد المخرج الحركة وانعدامها واستمرارها، خلق هوة، أو على الأصح مسافة بين الممثل ودوره، والنص، وذلك بالخروج منه والعودة إليه تحت ظروف قسرية، وهذا ما جعل فعل الاندماج فى الفيلم يأتى قلقا ونسبيا إلى حد كبير، أى إنه كان موجودا وغير موجود فى ذات الوقت. إنه موجود لضرورته فى خلق عنصرى الشد والتشويق ضمن تسلسل منطقى للأحداث التى قطعها المونتاج بالمعول، إن صح التعبير، وانتقل بها من ليل إلى نهار وصباح دون أدنى التزام أو احترام للزمن كوحدة مستقلة بذاتها عن باقى الوحدات الأخرى، كالمكان، والشكل والمضمون اللذين تداخلا هما الآخران، بنوع من الفوضى المنظمة التى فرضت على الفيلم وإيقاعه ومناخاته، اتساقًا هارمونيًا مقلقًا ومحفزًا. وإنه غير ضرورى؛ لأن المتفرج يجب أن يتعاطف مع الفيلم وأحداثه بشكل عقلانى ويقظ.. لهذا لجأ "مدكور ثابت" إلى خلق نسبة معينة من الاندماج الذى يجده على الصعيد النظرى والتطبيقى ضروريًا ومحتمًا لعملية التعايش مع العمل الفنى الذى هو ليس بحقيقة واقعية؛ وإنما مشروع فنى يقبله المتفرج على أساس أنه افتراض يشكله وفقا لقانون الاستجابة والتواطؤ المتفق عليه ضمنيا بين الطرفين. وهنا يعلن مدكور ثابت عن اختلافاته مع المعلم الجليل بريشت حول موضوع الإيهام وكسر الإيهام. فالأول يقول بما معناه: إن الدراما الأرسطية تقوم على الإيهام الكامل فى الفن، فى حين أن الثانى يرى فى ذلك استحالة مطلقة. وبهذه الطريقة ينضم إلى معسكر بيتر بروك الذى لم يتفق تماما مع طريقة بريشت فى رؤية مسألة الاختلاف ما بين الوهم واللاوهم، حيث يقول: "عندما عرفت بريشت، وكان لقائى الأول به فى برلين عام ١٩٥٠، وقت كنا نقدم مسرحية "العين بالعين" التى أخرجتها مع **shakespeare meorial theatre company**. لقد عشنا عالمنا من الوهم بنسبة ١٠٠٪ فى عرض مسرحية "آلام

كوراج" لفرقة البرلين إنساميل. وإن عناصر الاندماج والتخلى عنه، هذه العناصر التى يفترض أن تضع مسافة بين العرض ومتفرجه، لم تفعل سوى أنها "قوّت" من علاقتنا بالوهم، بحيث كنا سعيدين جدا لقبوله كأساس أو قاعدة للعرض" .
إذن، تأرجح مذكور ثابت، بين التغريب كمنطق يكسر فيه ومن خلاله حالة الاندماج وبين التأكيد على وجوده بشكل قصدى، ناتج عن وعى، تنظير فكرى وجمالى تفكيكى، لنظرية المسرح الملحمى التى قلبت عند انبعاثها جميع الموازين والقوانين المسرحية الأرسطية. وإن هذا التأرجح ما بين المع والضد لا يشكل اختلافا مع النظرية أو اعتراضا بقدر ما هو تطوير وتثوير لأفكار وقوانين تقادم الزمان عليها. ولكى نكون فى الصورة بشكل تطبيقى، سنتناول الجزء الأخير أو ما قبل الأخير من الفيلم، الذى يصل فيه المتفرج مرحلة من الاندماج شبه الكلى تقريبا، حيث نعيش فيه نوعًا من الغنائية الشعرية التى امتلأت أصواتها بميلودراما شجية، وبمناجاة داخلية جعلت المتفرج ينصهر فى وحداتها وينساق وراءها بشكل عفوى، لا سيما أن الموضوع المطروح كان حساسًا جدًا، ويختصر نفسه فى هجرة أهل الريف إلى المدينة الحلم المليئة بالأضواء الخادعة التى غالبا ما تحيل الإنسان البسيط العريكة، إلى قطرات من ندى، إلى حزن جوال، وعزف ناى مستمر. لقد كان هذا الجزء حزينا بما فيه الكفاية، حيث الأم الفلاحة تبكى ابنتها المقتولة بعيدا عنها، والأب الذى اعتاد أن يحرث الأرض ويأكل ما يزرع بكل شرف وكبرياء بدائية، يغور فى أعماقه من العار. فها هى ابنته تعود إليه بعد ما تركته ذات يوم عرضة للألم والحرقة، تعود إليه على هيئة خبر فى جريدة، ميتة، تلف جثمانها أحرف سوداء تأكل حبرها، جثة لا تحمل فى نعشها إلا بقايا عار وخزى مكتسب، عار ترك الريف إلى المدينة ، عار الاشتغال فى مدارات الانتهاك العام المباح، عار التخلى عن العشيرة والانتماء إلى غرق المدينة.. كل هذا يمر أمام المشاهد، مرور الكرام، مرور السلام، مرور الماء فى ساقية ريفية راحت تتطلع إلى صحراء البحر المتلاطم بالمتاهات:

أبو محمد (والد فكيهة): حد قلك تطفشى عشان تتقتلى فى البندر،

---

* هذا مقطع صغير من محاورة طويلة مترجمة من كاتب الدراسة "محمد سيف" بمجلة الثقافة الأجنبية العراقية، وقعت بتاريخ ١٤- ١٩٧٢/١١/٢٨ بين الناقد والصحفى الفرنسى دنيس بابليه والمخرج والمنظر المسرحى بيتر بروك الإنكليزى الجنسية، الذى يستقر حاليًا ، ومنذ فترة طويلة ، فى باريس ، ويعمل فى المركز العالمى للبحث المسرحى .

وتسيبينا لوحدنا فى البلد مقتولين بالحيا، إنتى اللى غلطانة من يومك، أنا عارف خلفتى، الكفر كلتو عزانى فيها من تلات سنين، كلتهم، الصراف، والعمدة، ومحمد أفندى، كلهم، كل الرجال مشوا ورا نعشها.

آمنة (الأم) : النعش كان فاضى..

أبو محمد: ما حدش عرف إنو فاضى

آمنة: والصورة؟

أبو محمد: مش بنتنا، بنتنا ماتت من زمن.. سودت الدنيا فى عينيا يا فكيهة يا بنتى، صورتك المقتولة فيها صورة بلدنا كلها.

ماذا كنا ننتظر من المخرج أن يفعل أمام هكذا حوار، وهكذا تداع أليم وحزين حد البكاء، غير الانخراط فى الحدث والتخلى ولو للحظات، ولو للقطات عن كل ما هو تغريبى وتنظيرى يجرد العاطفة من عاطفتها. ومع ذلك، وعلى الرغم من ابتعاده قليلا عما بدأ بتأسيسه منذ البداية وانخراطه فى حبائل الميلودراما، حاول أن يكسب الجولة لصالحه، بتوظيف ما نادى به بخصوص استحالة الإيهام الكلى بالفن، وذلك من خلال تأكيده على عناصر اللا إيهام "الكامل" الموجود فى صميم كل عمل فنى، بحكم أنه مجرد "افتراض". ثم كيف يمكن كسر الإيهام من دون توفره أساسًا؟.. على هذا الأساس هيمن الوهم والاندماج على الجزء الأخير من الفيلم بنسبة تفوق كل النسب الأخرى. ولقد نجح الممثل الذى أدى دور "أبو محمد" بخلق زمن عاطفى يختلف عن جميع الأزمنة الأخرى التى تضاءلت فيها العاطفة واختفت تحت غطاء حلم التقنيات والتقطيع وزوايا الكاميرا الغريبة وحركاتها المتنوعة وغير التقليدية. وهكذا فلتت اللحظات الأخيرة من الفيلم، من يد المخرج، وذهبت به نحو الدراما الشعبية التى تدغدغ الأفئدة، على الرغم من تداركه لها فى نهاية الفيلم الغريبة، تلك النهاية التى ألقت بنا من جديد فى متاهات اللعب واللعبة التى تكشف من خلالها لا واقعية الأحداث المروية، من خلال حالة القطع الحاد الذى حصل بين أحداث الفيلم ومشاهدتنا لفريق العمل بممثليه ومخرجه فى موقع التصوير، وهو يرقص ويضحك، وهذا وحده كاف لأن يجعلنا نتخيل أنفسنا داخل عالم متخيل يتحرك وفقا لحركة وإيقاع الشريط السينمائى المليء بالصور. وإن اللقطة الثابتة التى فجرت جميع الأحداث فى

بداية الفيلم قد نجحت فى التأكيد على فعل الموت الذى هو، فى أحسن أحواله، انقطاع واسترسال الزمن فى آن. الموت، إذن، يعنى هنا اللازمن Non-temps ، الذى يصبح فى هذا الفيلم مكانا وفقا لفن المعاينة.

إن ما بين البداية والنهاية، هنالك أزمنة عدة تتداخل، أزمنة تغزو مجال الرؤية عبر مجموعة من الإشارات المرئية وغير المرئية:

- تدخل المخرج فى سير الأحداث، والذى يصبح تدخله، من حين لآخر، مثل لازمة فى بداية كل مقطع تقريبًا، وكأن هذه اللازمة بمثابة استرجاع للزمن. وإنه أيضا إحالة على الغياب المتمثل فى غياب القتيلة وقاتلها. ونتيجة لعدم الاقتناع بالقتلة المزعومين المتقدمين نحو قفص الاتهام بشكل طوعى، يخرج المخرج بالكاميرا إلى الشارع والزحام للبحث عنه بنفسه، وبهذه الطريقة يصبح المخرج خارج زمان ومكان الأحداث المنطقية وتسلسلها السردى، بعدما يلبس رداء المتفرج المساهم فى عملية البحث. وهنا يتداخل الماضى = زمن وقوع الجريمة وفعل القتل، مع الحاضر = زمن تقصى الحقيقة بنزول الكاميرا إلى الشارع، مع زمن لحظة تلقى الصورة والتفاعل معها من قبل المتفرج. إن هذه المزاوجة بين الأزمنة الثلاثة بهذه الكيفية، قد خلقت علاقة تكاملية، منحت أحداث الفيلم إمكانية ديناميكية أثناء المعاينة الفيلمية. هذا بالإضافة إلى أن فى مشهد خروج الكاميرا إلى الشارع الذى بدا عفويا ومرتجلا، وهو غير ذلك تماما، قد تم تداخل الزمن بشكل سريع بحيث يحيلنا فيه نص "نجيب محفوظ ومدكور ثابت" الذى يأتينا عبر الصورة المرتجلة والصوت الخارجى، مثل: (غوص بالكاميرا فى الزحام "فتش كويس")، ثم (دور الكاميرا يا رجائى)، أو (اتحكم فى الكاميرا أحسن يا رجائى)، إلى أزمنة عديدة. وكأن الزمن الذى كان قد توقف بفعل عملية القتل، قد تحرر فجأة وفك قيوده لينشطر أمامنا فى مجموعة أزمنة، نذكر منها:

- **مسرح ادراج الذاكرة**

إن مسرح أدراج الذاكرة لا يحتاج إلى أبعاد مسرح حقيقى لكى يتأسس، إنه عالم/ مسرح مصغر. ولكي يتأسيس فى الفيلم، كان كافيا على الكاميرا التوقف عند نزولها إلى الشارع أمام وجه "رشاد أفندى" ومساءلة وجهه العبوس وهو يقرأ الجريدة التى كانت تحمل خبر القتيلة صاحبة الصورة. يضعنا الفيلم فى بداية هذا المشهد مباشرة فى مناخات الماضى، من خلال التقاطع والتقابل الذى يحدث

بين الشخصية وعالمها الباطنى المؤرشف فى أدراج الذاكرة التى كلما يحتاج أن يستضىء بها المرء يلجأ إلى أدراجها. وما أن يقرأ "رشاد أفندى" الموظف بإدارة الأرشيف، خبر موت القتيلة بالجريدة، يرجع إلى الوراء، إلى ذاكرة الماضى المخبأة.. حيث تقطن "شلبية" الفتاة الجميلة الشهية، خادمة منزله وعشيقة أحلام رجولته المتهاوية. يعود موظف الأرشيف المتقاعد خمس سنوات إلى الوراء، إلى أرشيف مسرح الذاكرة الذى استيقظ فجأة، عند قراءة أحرف الموت فى الجريدة، فنصبح نحن أمام معادلة تتداخل فيها الحدود الزمانية والمكانية للأشخاص، وتصدق نبوءة شكسبير التى تقول بأن العالم خشبة مسرح صغير، يتحرك فوقها ممثلون. فها هى الزوجة فى الزمان الماضى، تراقب غنج الخادمة الشهية التى راحت تكشف عن ساقيها أمام الزوج المولع بالخيانة، والزوجة توبخ الزوج لنظراته الزائغة/ رشاد أفندى، فى الزمن الحاضر، يواصل السير بجوار المتحف المصرى وهو حانق على زوجته التى طردت ذات يوم "شلبية" من البيت/ رشاد، فى الزمن الماضى، يغازل شلبية فى المطبخ ثم تفاجئه الزوجة/ رشاد فى الزمن الماضى، يلعب الطاولة مع الخامدة ثم يهرب من المطبخ خوفا من الزوجة/ رشاد فى الحاضر، داخل صالون حلاقة يبدو عليه الحزن والضيق/ رشاد فى الماضى، يلعب الطاولة فى المقهى وهو يتمايل مع غناء محمد عبد الوهاب/ ابنة رشاد الصغيرة تحكى للشغالة "زينب" حكاية "شلبية" المنشورة صورتها فى الصحف/ رشاد فى الحاضر، ينهى إجابته على أسئلة الصحفيين. وبهذه الكيفية يتشكل أمامنا عالم "رشاد أفندى عبد الصادق" مثل مربع صغير من خلال مسرح الذاكرة الذى حاولت من خلاله شخصيات الفيلم "رشاد أفندى والحاج محمد صاحب مصنع النسيج" أن تجسد الإحساس التراجيدى بالزمان، وفقا لما أوردته "فرجينا وولف" التى شاهدت وهى فى القطار من النافذة امرأة على سطح منزل، كانت تنشر الغسيل، ومكثت هذه المرأة حتى الأبد، أو حتى موت "فرجينا وولف" وهى تواصل نشر الغسيل، حيث تأبدت اللحظة بالنسبة للرائى، وإن كانت مجرد لحظة عابرة بالنسبة للمرئى. وقبل أن تودع الكاميرا "رشاد أفندى" وتذهب إلى مصنع "الحاج محمد"، تعود ثانية إلى الشارع من جديد، فنشاهد "رشاد أفندى" لا زال يسير فى الشارع، وكذلك الكاميرا، وفجأة نصطدم بإعلانات محمولة وفرقة موسيقية، أفيشات أفلام مرفوعة، وكأننا فى مظاهرة احتجاجية، وفى هذا المشهد، عودة والتقاء سريع ببريشت ومسرحه الملحمى السياسى، حيث نشاهد لافتات مرفوعة مكتوبًا عليها: أربعة أفلام فى برنامج واحد: دراكولا، من

القاتل، أنا والقاتل، الحب القاتل، حيث يذهب بنا المخرج إلى إمكانات "تغريبية" لا حدود لها، تتمثل فى تشكل تلك الصورة على المسطحات البيضاء الواسعة، والعبارات العنيفة القصيرة، والأناس المشوهين، والدمى الكبيرة الحجم. ويعلن الفيلم من خلال هذه الصور المشوهة والعناوين الضخمة عن تساؤلاته بشكل ضمنى، ويطرح علامات استفهامه مثلما يعبر عن مدى تأرجحه بين محاور البحث ونتائجه التى تترك الباب مفتوحا على مصراعيه، كما لو كنا أمام مسرحية بريشتية، حيث الجمهور هو سيد الحفل وملكه الأوحد الذى عليه تقع مسئولية الاختيار بين "لا" و"نعم"، بين "القاتل" و"المقتول"، بين "الفرد" و"المجتمع"، بين "السبب"و "المسبب"، لأن العبرة لا تكمن فى قتل الحسين؛ وإنما فى من قتلوه؟! وهكذا نعود ثانية لعملية تداخل المسرح فى السينما، حيث نلتقى فى طريقنا بمفهوم المسرح المقدس وبحثه عن اللامرئى من خلال إشارات الاستفهام المفتوحة. ولكن كيف يمكن أن نموضع الاتصال؟ هل يتوجب علينا أن نبحث عنه فى هذا المسرح الذى يطلق عليه "بروك" اسم "المسرح المقدس" أو غير المرئى؟ إن المسرح المقدس بالنسبة لبروك، هو ذلك المسرح غير المرئى الذى يصبح، بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة وامتحان ما توصلنا إليه فى السابق، مرئيًا. إن عملية جعل غير المرئى مرئيًا لا تختصر نفسها فى حالة تمثال مغطى بقطعة قماش، وبمجرد ما نزيلها عنه نكشف عن لا مرئيته، وبهذه الطريقة نكون قد حققنا ما نصبو إليه من مسرح مقدس، ولا فى جريمة قتل بمجرد ما نعثر على مرتكبها ينتهى كل شىء. إن الأمر ليس بهذا التصور تماما، ولا بهذه البساطة الساذجة، لأن تقديم ما هو مقدس لا يعنى الكشف عمّا هو محجوب أو مخفى فى الظاهر فحسب؛ وإنما فى عملية تقدم الظروف التى تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئى أمرا ممكنا للمتفرج.

- زمن التدفق الإشارى

أو الكاميرا فى مصنع النسيج لصاحبه *"الحاج محمود"*

بنفس الطريقة التى تعرف فيها "رشاد أفندى" على القتيلة صاحبة الصورة، يتعرف "الحاج محمود" صاحب مصنع النسيج على ضحيته التى تأخذ فى هذا المقطع من الفيلم اسم "سميرة" بدلا من "شلبية" ، عن طريق الجريدة أيضا، عنصرالإشهار الذى اعتمده المخرج فى الكثير من المواضع: فى الإعلان عن مقتل مليونيرة أجنبية عند سفح الهرم، جميع القتلة فى الفيلم قد تعرفوا على

ضحاياهم من خلال الخبر المنشور فى صدر الصفحة الأولى من الجريدة، الصحفيان "راشد" و"ماجدة" اللذان ينهمكان بالتحقيق والركض وراء القاتل بمجرد ما يكتشفان خبر القتل، الثلاثة المشتبه بهم من قبل الشرطة، "حسونة المغربى" تاجر البورصة، زميلات "درية" مجموعة القرية، الأب والأم وخطيب "فكيهة" السابق قبل أن تترك القرية وتذهب للمدينة. الكل يخضع فى الفيلم لزمن حاضر يتمثل فى نقل الجريدة للخبر، لكى يغوص بالتالى فى دهاليز الماضى وأروقة الذاكرة وأدراجها الممتلئة. ومع ذلك نلاحظ أن الفيلم قد عمل على جمع كل الكل فى وحدات زمنية صغيرة راحت من خلال السرد السينمائى والمونتاج وحركات الكاميرا المتنوعة: الاستعراضية، البطيئة، الثابتة والسريعة والتتبعية، أن تشكل شيئا فشيئا الحدث، وتكثف أزمنته المتشظية أمام المتفرج بكيفية بريشتية جعلته حاضرا فى الحدث، ومشتركا فيه دائما وأبدا. فهو، أى الفيلم، لم يهدر الزمن، ولم ينشغل بالتفاصيل العامة كثيرًا، وعمل قدر ما يستطيع على تكثيف الحدث وشخصياته بحيث بدا وكأنه تراجيديا شكسبيرية معاصرة تداخلت فيها عناصر الموت والحياة. لقد حاول الفيلم فى جميع المشاهد تقريبا أن يبدأ من حيث ما يبدأ الفعل، وأن يؤسس سرديته الفيلمية على عناصر مركزية فيه. ففى المقطع المخصص بـ "الحاج محمود"، مثلا، نلاحظ أن الفيلم ظل محصورا بين المصنع/ المكتب والفراش/ غرفة النوم، كمكانين وزمانين لممارسة فعل الحب/ الحياة والموت.

المكان الأول: المصنع/ المكتب

الزمان: الماضى

حيث تبدأ العلاقة بين "سميرة" و"الحاج محمود"، تلك العلاقة التى ظلت حبيسة مفهوم الرئيس والمرءوس حتى بعدما تطورت وتحولت إلى زواج عرفى. فقد ظلت "سميرة" بالنسبة إلى "الحاج محمود" مجرد إنسانة مرءوسة، مغلوبة على أمرها، لا تتوانى عن إشباع رغباته معنويا وجنسيا، فهى لا تتفك عن ترديد عبارة: "أنا من إيدك دى لإيدك دى" التى تشرح له قلبه. لقد كانت تعتقد وهى تردد هذه الكلمات، أنها أمام إنسان وليس حيوانًا، شغله الشاغل الافتراس، والامتلاك قدر ما يستطيع، فهو لم يكتف بامتلاكه للمصنع وإنما بمن فيه أيضا، والنتيجة أنه قد تنكر لها بمجرد ما أحس بالخطر، وأرغمها على الإجهاض، ثم قام بطردها متناسيا الحب الذى كان بينهما، لأنه يعرف تماما أنها ما أن تذهب

تأتى أخرى غيرها، وبهذه الطريقة يستبدل ببضاعة مستهلكة بضاعة أخرى جديدة. وهذا هو قانون الأقوياء، أصحاب الأملاك.. أليس كذلك؟!

المكان الثانى : غرفة النوم / الفراش

الزمان: الماضى

إن الفراش فى الفيلم عبارة عن فضاء مفروش وغير نهائى، عليه امرأة ممددة تشبه الجثة، تعطى ظهرها للكاميرا/ المتفرج وكأنها قد وضعت هنا فى هذا الزمان والمكان المفروض بشكل إجبارى، رغما عنها، فهى بلا صوت، بلا صورة، بلا ملامح، والشىء الوحيد الذى كان ينطق باسمها هو "الحاج محمود"، المالك الوحيد لهذه البضاعة/ الجثة، فالحاج محمود لا يريد أن يراها أو يكلمها أحد، كان يتكلم عن الماضى بزمن الحاضر، لكى يحرمنا من مخاطبتها. المرة الوحيدة التى سمعناها تنطق، كانت تقول: "أنا من إيدك دى لإيدك دى". لقد كان الصوت الذى كان يصاحب الصورة، من ناحية، وكأنه صوت منفى خارج إطار اللوحة المعروضة، صوتًا فارق جسمه، ومن ناحية أخرى، نرى أنه على الرغم من كونه صوتا خارجيا، فهو ذو علاقة بالحدث، إنه صوت يشاهد ما يحدث وهو يهدد فى كل مرة بالمشاركة فى ما يحدث. إنه صوت يتأرجح بين الصوت الخارجى والصوت الداخلى. فى هذه الأثناء كان "الحاج محمود" فرحا، مغتبطا وهو يسمح لنا بسماع هذه الكلمات الصادرة عن صوتها القادم من الخارج " **Voix off** ". كان عالم المصنع وغرفة النوم/ الفراش، بالنسبة لنا بمثابة فضاء مغلق، على الرغم من اتساعه، ومن سماحة وجه "الحاج محمود" الذى كانت تبدو عليه علامات الحزن والأسى وهو يتحدث عن فريسته، كان محكم الإغلاق، يشبه إلى حد كبير فضاء الموت الذى يصعب الانفلات منه.

لقد توزعت فضاءات التحرك فى هذا الجزء من الفيلم بشكل نهائى منذ الوهلة الأولى: فراش، غرفة، مصنع، مكتب. إنه يوزع ثوابت أربعة تسافر عبرها الرؤية التى تتجسد فى الفيلم فى الثنائيات: ثنائية الغرفة/ الفراش، وهى ترمز إلى الحياة والموت، ثنائية المصنع/ المكتب، وهى ترمز إلى الواقع الاقتصادى والقهر البشرى بكل أبعادهما. إن جميع هذه العناصر تكشف وتفصل فيما بينها حالات الذهاب والإياب بين الماضى والحاضر واللحظة الآنية، أى لحظة تصوير الحدث من قبل الكاميرا. إن هذا الكاميرا، ولأنها متحركة غير ثابتة، ستتمكن

من تجاوز إمكانية الموت فى هذا المكان المغلق لكى تذهب لرؤيته فى مكان آخر، حيث يوجد "حسونة المغربى".

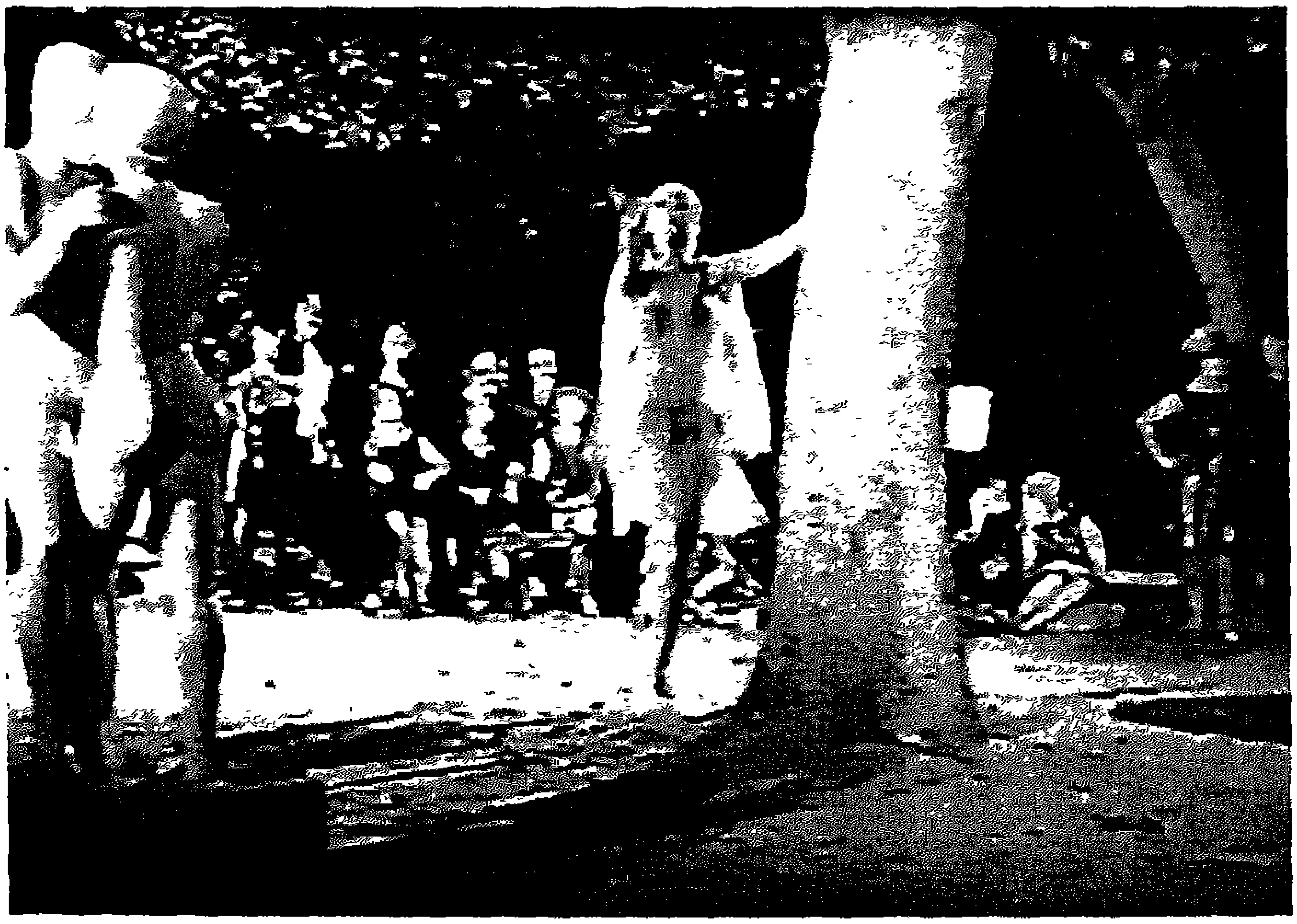
- رجل البورصة الذى يصعد وينزل مثل أسعار البورصة

العالم بالنسبة له لعبة كبرى، يصعد وهو ينزل وينزل وهو يصعد، عقود وصفقات كبرى تتجاوز عالم "الحاج محمود" الصغير ومركزه الاجتماعى والاقتصادى المحدودين، إذا ما قيسا بعالم "حسونة المغربى" الذى ينتفخ فيه، "مدكور ثابت" على التاريخ وأساطيره القديمة، فالدلالة الصغيرة لم تعد كافية، أو أن الفيلم قد استوفى شروطها بعدما عرض علينا، كيف قتلت "شلبية" وطردت، و"سميرة" كيف أجهضت، و"درية" كيف ذبحت، و"فيفى" كيف استبدلت، وحرقت الجريدة وألقيت بعيدا عن الذكرى، وها هى "سالومى" ترقص أمامنا حول رأس المعمدان المقدم على طبق. ففى هذا الحفل التنكرى الساحر، الذى يختلط فيه الواقع بالخيال، الشخصيات بأدوارها، والأسطورة فى الحاضر والماضى بالمستقبل، يجوز كل شىء جائز، الإنسان المتدثر تحت غطاء حلم الظهيرة يصبح بطلا. ولقد أحدث مدكور ثابت فى هذا المشهد مفارقة غاية فى الأهمية، عندما ألبس "حسونة المغربى" ، رجل البورصة ، رجل العصر الصناعى الذى يخاف على سمعته حد القتل، فى الحفل التنكرى الغريب، بدلة عصرية تلفها عباءة رومانية قديمة تنتمى إلى التاريخ الإنسانى البعيد، مستنطقا معادلة البقاء للأقوى من خلال إقحام الزمن الماضى على الحاضر والانتصار إليه. فقد جعل "حسونة المغربى" الذى نراه فى المشهد مخمورا لعوبا ويقامر بالبشر، يتخطى الزمن الحاضر بارتدائه لباس العصر الذى لم نعد نعيش فيه، وكأنه يريد أن يبرهن على أن البقاء دائما وأبدا للأقوى، سواء كان ذلك فى الماضى، الحاضر، والمستقبل، طالما أن التاريخ قد تعود أن يكرر نفسه، بتكره المستمر.

الخاتمة

فى الخاتمة لا بد لنا من أن نقول بأننا لم نتناول جميع التفاصيل والأحداث والشخصيات التى طالعنا بها الفيلم، وذلك لأن ما يريد أن يقوله الفيلم كثير، ولا نعتقد أن دراسة بهذا الحجم يمكن أن تستوفى الشروط الكافية لذلك. لهذا ترانا قد ركزنا قدر المستطاع على الذى يمكن أن يضع القارئ والمتتبع لهذا النوع من الأفلام والتجارب الفريدة من حيث التجريب والتجديد، أمام صورة توضيحية

تسعى بدورها إلى قراءة تفكيكية خاصة بالقارئ نفسه، مثلما لا بد لنا أن نخلص إلى بعض الملاحظات التى فرضت نفسها علينا أثناء تناول فيلم (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة: صورة). وأولى هذه الخلاصات هو أننا تناولنا الفيلم من خلال عناصر تكوينه نفسها التى تمثلت فى: الصورة، الزمان، المكان، الإيقاع، الحدث المرئى وغير المرئى، حركات الكاميرا، المسرح والسينما وتداخلهما الذى كان يحكم الضرورة المنهجية ليس إلا. إن جميع هذه العناصر تدخل عبر الفيلم فى علاقة تكامل، تقابل، وتخاطب، وذلك لأنها تركز على نفس العلامات: الكسر النسبى من خلال التدخلات المستمرة للمخرج، ابتعاد الشخصيات عن أدوراها، وخلق مسافة تقاطعية مع الدور، التدفق الإشارى عن طريق الجريدة والمذياع، وتأكيدهما على الأزمنة التى يتشكل من خلالها المكان وزمن الأحداث، تداخل المكونات الزمانية والمكانية فى وحدة ملموسة يتكثف فيها الزمان ليصبح مرئيا فى الوقت الذى يتعزز فيه المكان ليندرج فى حركية الزمان والذات والتاريخ، أدراج ذاكرة الشخصيات، المصنع/ المكتب، غرفة النوم/ فراش الموت. وهنالك ملحوظة أخرى، هى أن مقاربة الفيلم من خلال هذه العناصر المكونة لا يمكن أن تكون مقاربة شكلية، وأن الوحدات الإمكانية تعتبر تقسيما للمعنى، لذلك انساق التحليل وراء الدلالة، وعلى الرغم من أن "مدكور ثابت" يقول ويزعم من خلال لغة هذا الفيلم السينمائى، بأن الأساس فى عمله كان ويظل دائما التجريب والتجديد، فإننا نخلص إلى أن الفيلم هو اشتغال على الدلالة أيضا.



القصة القصيرة :

صــــــــــورة

نجيب محفوظ

يسرى عبد المطلب يتناول فطوره المكون من قطعة من الجبن القريش والخبز المحمص وفنجال قهوة، وفى قبالته جلست زوجته منهمكة فى مطالعة الجريدة. وتنفس جو الشقة هدوءًا كهدوء الشيخوخة، هو طابعها دائمًا أبدًا، عدا أيام الزيارات التى يحييها الأبناء. وقربت المرأة الجريدة من عينيها فى اهتمام طارئ ولكن الرجل رمقها فى غير اكتراث، ونادرًا ما يثير اهتمامه شىء مذ أحيل إلى المعاش. وتمتمت المرأة فى رثاء :

- مسكينة !

وقال لنفسه : دائمًا صفحة الحوادث أو صفحة الوفيات ! ومدت له يدها بالجريدة وهى تقول فى حسرة :

- شابة، وجميلة ، .. انظر ..

يا فتاح يا عليم . جثة ملقاة على الرمال ، الوجه واضح المعالم ، وسيم يافع ، مغمض العينين إلى الأبد. ونظر فى الجريدة دون أن يتناولها. تساءل :

- قتيلة ؟

- فى الصحراء ، وراء الهرم ، مؤخر الرأس مهشم ، لم يسرق منها شىء ، مجهولة ..

فقضم لقمة وهو يقول :

- قصة قديمة معادة.

- لكنها لم تسرق !

- حب، زفت، أى شىء ، لم تقتل طبعًا بلا سبب.

- جميلة وشباب المسكينة .

وأمعنت النظر فى الصورة وقالت :

- يا قلب أمها !

ووضعت الجريدة على السفرة واستطردت :

- إنى أعجب كيف يقدم إنسان على قتل إنسان !

فقال باسمًا :

- لا تنكرى أنك عاصرت حربين عالميتين وعشرات الحروب المحلية.

- الحروب شىء آخر ، ليس كأن تقتل إنسانًا وجهًا لوجه، بقصد وغدر وقسوة، والمسكينة ولا شك ذهبت مع القاتل وهى مطمئنة ..

- اللعنة . ولماذا ذهبت معه ؟

تنهدت المرأة قائلة :

- الله أعلم ، والله غفور.

* * *

وفى شقة بالعمارة رقم ٥٠ بشبرا كانت فتاة تنظر إلى صورة القتيلة بذهول ، لا تكاد تصدق عينيها، ثم هرعت إلى أمها بالجريدة هاتفة:

- ماما .. انظرى !

نظرت الأم إلى الصورة ، وقرأت الخبر، ثم رفعت عينيها إلى ابنتها متسائلة فقالت هذه بانفعال :

- شلبية يا ماما، ألا تذكرين شلبية ؟!

أعادت المرأة النظر إلى الصورة بإمعان حتى اتسعت عيناها دهشة وانزعاجًا

وصاحت :

- يا ربى ! هى هى شلبية ، شلبية دون غيرها ..

قالت الفتاة برثاء وتأثر :

- كانت عندنا منذ خمس سنوات ..

- أجل ، ترى كيف ولِمَ قتلت ؟!

غمغمت الأم بكلام غير مفهوم ، ولم يسكن انفعال الفتاة فقالت :

- كانت طيبة جدًا يا ماما . تتلقى أى أمر بصبر وابتسام ، وكانت تغنى فى الحمام أغانى ريفية بصوت ساذج لطيف ..

ثم بنبرة كالعتاب :

- وقد طردناها بلا سبب !

- هى مسكينة ، ربنا يرحمها ، ولكنا لم نظلمها ..

- كانت لطيفة وساذجة ومؤدبة ولكنى لم أدر لأى سبب طردت ..

فقالت الأم بوجوم :

- لم تطرد بلا سبب ، وكل شىء قسمة ونصيب.

فتنهدت الفتاة قائلة :

- لعلها لو بقيت عندنا لما ..

فقاطعتها بحدة :

- أنت مجنونة ! .. أليس كل شىء بإرادة الله ؟

فانخفض صوتها وهى تقول :

- مسكينة ، كنت أحبها . وبابا لم يرغب أبدًا فى طردها ..

وقطبت الأم عند ذكر "بابا"، وغامت عيناها بذكريات مقلقة فيما بدا وقالت بصوت جاف :

- كفى ، الله يرحمها وكفى ..

وأعادت النظر إلى الصورة وتمتمت :

- ليست الملابس بملابس خادمة ..

- لعلها ..

فقاطعتها قائلة :

- لكن السبب ما يكون ، ولكننى لم أظلمها ، والله يرحمها ..

وساد صمت، ثم قالت الفتاة :

- البوليس يناشد من يتعرف على الصورة أن يتقدم للأدلاء بمعلوماته.

فقالت الأم بحزم :

- لقد انقطعت صلتها بنا منذ خمسة أعوام ، ولن نفيد التحقيق شيئًا ، وأنت لا تتصورين المتاعب التى يتعرض لها.

- من يذهب إلى البوليس.

ورمت بالجريدة بعيدًا وهى تقول :

- أى صباح هذا يا ربى !

* * *

ووقع بصر السيد أنور حامد على الصورة وهو يتصفح الجريدة فى فترة استراحة قصيرة فى أثناء عمله بإدارة التفتيش. حملق فيها بانزعاج لم يخف عن زميله فى الحجرة فسأله :

- خيرًا إن شاء الله ؟

فطوى الجريدة وهو يتمالك نفسه قائلاً :

-صديق توفى .

ولكن اجتاحه اضطراب لم يفارقه طوال الوقت . شلبية العاملة بالمشغل . الجميلة العذراء . التى اضطر آخر الأمر إلى أن يتزوج منها زواجًا عرفيًا . وبسوء نية اشترط عليها ألا تنقطع عن العمل . ولما حملت اغتصب منها موافقة على الإجهاض. وقالت وهى تبكى :

- أنت لا تحبنى ولا تعدنى زوجة.

فقال ملاطفًا :

- بل أنت زوجتى ولكننى لا أريد خلفًا !

ولما تنغص العيش فى الأيام التالية حزم أمره وسرحها، وصديقه عبيد رئيس الحسابات كان الشاهد وحافظ السر، ومن شدة اضطرابه انتقل إلى حجرته فأطلعه على الصورة . وهز الرجل رأسه وتمتم :

- مسكينة ، ترى كيف قتلت ؟

- سنعرف غدًا أو بعد غد . وليس من العسير تخيل ذلك . وتبادلا نظرة لم يرتح لها أنور حامد كثيرًا فقال :

- كانت عنيدة فماذا كان يمكن أن أفعل ؟!

فقال المدير بنبرة مخففة :

- كانت تحبك جدًا ورغبت فى الأمومة ..

- ولكن الناس والأهل ! .. لا يخفى عليك ذلك.

- طبعًا ، فليغفر الله لنا جميعًا !

امتعض مليًا ، ثم تساءل :

- هل أذهب إلى البوليس ؟

- أظن هذا ..

- ولكن ألا يجر ذلك إلى متاعب وأنا شارع فى الزواج ؟

فتفكر الرجل قليلاً ثم قال :

- إذن لا تذهب ، وإذا جاء ذكرك فى التحقيق مستقبلاً فادَّع أنك لم تر الصورة.

* * *

ولم يطلع حسونة المغربى على الصورة إلا حوالى العصر وهو موعد استيقاظه

من النوم عادة كل يوم . وفرك عينيه كأنما لا يصدق ، وقال :

- درية ! .. يا للشيطان ..

وأدام النظر إلى الصورة ثم غمغم :

- لماذا قتلت ؟!

ومضى إلى الحمام وهو يتجشأ حموضة الخمر، وسرعان ما استرد هدوءه فقال:

- ولكنك شيطانة مجرمة !

ثم مواصلاً وهو يغسل وجهه :

- الجزاء من جنس العمل.

وراح يحلق ذقنه ويقول وكأنه يخاطب صورته فى المرآة :

- عرفتك مطلقة ذليلة ، بعد أن جريت شهامة الأفندية ، أعطيتك الحب وجعلتك نجمة فى هذا البيت . وعشقك أحسن ناس فى البلد ، وماذا كان الجزاء؟.. هربت، أجل، هربت لكى تقتلى فى الصحراء ، فإلى الجحيم ..

وحوالى التاسعة مساء جاء الرجال وجلسوا حول مائدة القمار . ودارت عنايات وبهيجة بالويسكى والمزات . وعلموا بالخبر فقال فهمى رمضان.

- قد تجر إلى التحقيق يا حسونة ..

فقال باستهانة :

- لكننى لم أرها منذ عام ..

- ولو ...

وقال سعيد الإمام بحذر:

- من الحكمة أن نمتنع عن الحضور حتى يقبضوا على القاتل ..

فصاح حسونة بقلق :

- لا شأن لى بالجريمة ..

فقال حسنى الدينارى :

– اذهب إلى البوليس وأدل بمعلوماتك ..

فتساءل الرجل بذهول :

– أتريدنى أن أعترف بأنها كانت تعمل هنا ؟ ..

فقاطعه.

– كلا .. قل فقط أنها كانت صديقتك واختفت منذ عام ..

– وإذا سئلت عن عملى .. أو بطاقة الشخصية .. أو تحروا عن مسكنى ؟!

– فى السكوت خطر أفدح ..

فلوح بيده بغضب وسخط وهتف :

– كان ضرورى تقتل لتريك حياتى !

فقال الرجل فى غيظ :

– يا ما نصحتك ! .. ولكنك كنت وحشًا فى معاملتها ! كنت وحشًا رغم تفانيها فى حبك ..

* * *

واستيقظت فتحية السلطاني حوالى المغرب فى الحجرة التى تقيم فيها مع دولت ونعمات وأنيسة وعلية. وكانت درية (شلبية) أول ما خطر ببالها . وانفجر فى رأسها بركان من الغضب لم يفارقها طيلة الوقت الذى قضته فى الحمام ، وهى تغير ريقها ، ثم وهى واقفة أمام المرآة تتبرج :

– الخنزيرة .. الكلبة .. ماذا تظن بنفسها !

وتثاءبت دولت وقد أدركت من تعنى وقالت وكأنما تعتذر عن الأخرى :

– كانت سكرانة !

– ولو ! .. إنها تشرب البرميل فلا يدور لها رأس .

– ونسيت الموضوع دقائق وهى تروض شعرها المتمرد ثم عادت تقول :

– نظرت إلى من فوق ! .. العفو .. العفو يا مولاتى ! .. أنسيت عرشك تحت

الجاموسة ؟

وقالت نعمات :

– كانت سكرانة وهى غير معتادة ، ورغبت فى مداعبتك ، ترى أين باتت ليلتها ؟

– فى أى داهية مع أى جربوع ، وستعرف الليلة من أنا !

وذهبت أول الليل فتجولت طويلاً على كورنيش النيل دون ثمرة . ثم قصدت حلوانى كوكب الشرق فاتخذت مجلسها المعهود بالدور الثانى . وأخذت ترامق الموجودين وتنتظر . ومن آن لآخر تنظر نحو المدخل وهى تتوثب للقاء غريمتها . ولما مر النادل سألته :

– ألم تر درية ؟

فأجاب دون أن يتوقف :

– زمانها جاية .

* * *

وأمضى عادل اليوم متسكعًا بين الحدائق على شاطئ النيل . لم يذهب إلى الكلية ولم ينم ليلة أمس ساعة واحدة . وتأبط الجريدة، وكلما وجد نفسه فى خلاء فتح صفحة الحوادث وأدام إلى الصورة النظر. وقال إنه سيسقط آخر الأمر من شدة الأعياء . وقال إن ريقه جاف ومر وتنفسه بطيد. وها هى الزوبعة الهوجاء قد سكتت، والأسئلة المندلعة قد خمدت، والنية المبيتة قد نفذت، ومع ذلك فلا يشعر مطلقًا بأنه حقق مطلبًا أو بلغ أملاً . لا شىء، خواء ، انهيار، وقد قضى عليك . ولا مهرب ، فإن يكن البقاء خطرًا فالهرب أشد، وأين تهرب. وكم من راء يحتمل أن يكون رآك وأنت ماض بها، وخيل إليك أن صوتًا ناداك فى المرقى إلى الهرم، وفضلاً عن هذا وذاك فالبوليس كالهواء يملأ الأماكن المغلقة.

– إلى أين تسير بى ؟

– ما أجمل أن نبتعد فى الصحراء.

هم يسألون عنك فى الكلية. وينتظرونك حول البيت. ما أعجزنا عن أن نرجع دقيقة واحدة إلى الوراء.

- درية .. أنت دائمًا تكذبين !

- أنا لا أكذب ولكنك لا تصدق.

- كم أحببتك من كل قلبى ولكنك لا قلب لك.

- ما أشد الظلام حولنا.

- قاسية كالحجر ..

- عادل .. صوتك متغير .. وأنا لا أحب الظلام.

- لن ترى بعد الساعة إلا الظلام ..

انتهى كل شىء . وها أنت تنكلين بى فى موتك كما نكلت بى فى حياتك . لم تكونى امرأة، ولا آدمية ، ولم ينبض قلبك بالحب أبدًا . قوة شريرة خلقت من الشر لتمارس الشر.

التعريف بالمخرج

د. مدكور ثابت

١- من مراهنات الصبا :
مدكور ثابت

بقلم الأديب الكبير : خيرى شلبى (*)

فى أواسط الستينيات كان مدكور ثابت معلمًا بارزًا من معالم القاهرة مثل تمثال رمسيس وباب الحديد والقلعة وحى الحسين ، وجاء علينا حين من الدهر كنا نمر على مدكور ثابت فى مكانه كطقس يومى لا بد من أدائه كفروض الصلاة والزكاة والحج إلى بيت الله الحرام، ولم يكن له مكانًا ثابت مع ذلك، فهو أنا فى مقهى ريش ، وأنا فى مقهى سوق الحميدية فى الدور العلوى ، أو فى اتيليه القاهرة أو فى أى مقهى من المقاهى الشعبية فى حى باب اللوق ، أو مقهى الفيشاوى فى الحسين، وأينما كان فإن صوته يبلغنا عن بعد ، فربما نكون فى سوق الحميدية ونسمع صوته يتكلم فى حى الحسين، فنشد الرحال إليه فى الحال طمعًا فى لحظة من الأنس والمودة والصفاء.

صوت مدكور ثابت لا بد أن يبلغك مهما كنت بعيدًا ، فهو يتكلم بحماسة شديدة ، وانفعال صادق، يتكلم بملء شعوره ، فى طلاقة تليق بكبار المتحدثين وعظماء المفكرين أصحاب النظريات الفلسفية، وسواء وافقته أو لم توافقه،

(*) مقال منشور بجريدة "الدستور" المصرية فى ١١ سبتمبر عام ١٩٩٦ م

اتفقت معه فى الرأى أو اختلفت فإنك لا بد أن تحبه ، وتنصت إليه بشغف كبير.. ولو تمعنت فى كلامه فستجد فيه ألمامًا كبيرًا بنظريات السينما العالمية والشروط الفنية الصارمة التى يجب أن تتوافر فى الفيلم الناجح، وافتقاد هذه الشروط فى أفلامنا المصرية المتدنية وعلاقة الواقع بالخيال والحدود الفاصلة بين الخيال الإبداعى والشطط وكيفية اختيار الزاوية لرؤية الواقع المصرى على حقيقته .. إلخ إلخ.

أنت تحبه كلما احتد وانبرى ، حيث يشعل السيجارة من السيجارة ويبدو التشقق والجفاف والأزرقاق فى شفتيه من فرط الانفعال والتدخين كما خيل إلينا فى حين لم نكن نعرف - ولا هو أيضًا - أنه مجهد القلب ، وأنه لا يجب أن ينفعل ربع هذا الإنفعال لكنه فى عز الإنفعال الجاد والاحتداد، ينفجر ضاحكًا فكأن قالبًا من السكر يتفتت فى حنكه الواسع والفلج بين السنتين الأماميتين فى الفك العلوى يضفى على شكله روح طفل نبتت أسنانه مبكرًا. يهتز جسده القصير المدكوك ، ويشرق وجهه الصعيدى الأسمر ، يدكرنى بخالى عبد السلام أبو سليمة الأسطى فى ماكينة الطحين ، الخالق الناطق هو ، يذكرنى بشخصية عبد الهادى فى رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ، يذكرنى بريشة أفندى مدرس اللغة العربية الذى لولا بلاغته وتبحره فى فقه اللغة وقدرته على التوصيل مما أحببنا اللغة العربية وعشقنا فنونها وآدابها، يذكرنى بسمكرى فى بلدتنا اسمه عبد المنعم العقدة كان بارعًا فى شيئين براعة مذهلة : تسليك ولحام بوابير الجاز والكلام الحكيم المفحم، يذكرنى بصور كثيرة شديدة الحميمية قوية الرسوخ فى النفس لهذا أحببت مدكور ثابت كأحد أقاربى الأعزاء وأغلب اليقين أنه تمتع بنفس الدرجة من الحب لدى الكثيرين من أبناء جيلنا، وكنا نعلق الآمال العريضة فى شخصه كمخرج سينمائى سيغير من مسيرة السينما المصرية فى قابل الأيام.

الملف الأزرق الشهير الذى كان مفرودًا أمامه دائمًا لا يغيب عن بالى، فى الغالب يحتوى على مشروع سيناريو يواصل الكتابة فيه ليقوم باخراجه ، ولقد ظللنا لسنوات طويلة ننتظر فيلمًا عظيمًا فى ضمير الغيب من اخراج مدكور ثابت، فى أثناء ذلك كان حماس الشباب يقسو بنا على الكثيرين لمجرد أنهم أخفقوا فى عمل أو حتى فى جزء من عمل لكن الكثيرين منا كانوا مستعدين لأن يتقبلوا من مدكور أى عمل ، نظرًا للثقة فى أنه يحتوى على مضمون جيد سواء

كان فنيًا أو إنسانيًا ، ولهذا تقبلنا منه فيلمًا لعل اسمه - أن لم تخفى الذاكرة - الولد الغبى، كما تقبلنا فكرة أن يخرج ثلث فيلم بعنوان "صور ممنوعة" بالاشتراك مع أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ، إيمانًا منا بأن الموهوبين دائمًا محاطون بسوء الحظ لكنه كان موفقًا فى أفلام تسجيلية مثل فيلم "ثورة المكن" وفيلم "السماكين فى قطر" وبقى المشروع السينمائى لمدكور ثابت مؤجلا من جانبه، ومتوقعًا من جانبنا طوال سنوات الصبا والشباب وحتى الكهولة ، إلى أن غافلنا واختفى ، لنعلم بعد حين أنه قد حصل على درجة الدكتوراه وأصبح أستاذًا مرموقًا بمعهد السينما، وأصبح يستخدم سحره الشخصى الفاتن فى السيطرة على قلوب وعقول تلاميذه الكثيرين الذين أصبحوا ينافسوننا فى حبه، بل استولوا عليه تمامًا حتى بعد أن أصبح مسئولاً عن المركز القومى للسينما يمسك بيده مفاتيح الذاكرة السينمائية.

وحين قرأت مؤخرًا رسالتيه للماجستير والدكتوراه بعد نشرهما فى كتابين عظيمين، وجدتنى أصيح فى صورته الماثلة أمامى : دا أنت مكار مكر يا مدكور لقد اتضح لى أنه طوال سنوات الصبا كان يتدرب فينا على الفكر النظرى، وأن موهبته الأصلية علمية أكاديمية فى أساسها، الدليل على أن رسالته للدكتوراه (النظرية والإبداع) - بحجمها الضخم - فيها جهد نظرى وتحليلى جدير بالاحترام.

حقًا ترى هل أنمحت شخصية المخرج تحت شخصية المفكر النظرى والأستاذ؟ أيا ما كان الأمر فنحن الكاسبون لأن شخصية المخرج التى كنا ننتظرها أصبحت عشرات من المخرجين الموهوبين تلقوا العلم على يد هذا المتكلم الجميل الأصيل.

خيرى شلبى ١٩٩٦ م

٢- السيرة الشخصية للمخرج والكاتب السينمائى د. مدكور ثابت

- أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، وقد ظل رئيساً للمركز القومى للسينما فى مصر منذ يونيه ١٩٩٣ م حتى أكتوبر ١٩٩٩ م . ثم رئيسًا للرقابة على المصنفات الفنية فى مصر من ١٩٩٩ حتي أغسطس ٢٠٠٤، ويشغل حاليًا منصب رئيس أكاديمية الفنون بمصر.
- من مواليد قرية كوم أشقاو بطما - سوهاج فى ١٩٤٥/٩/٣٠ م - وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة .
- تخرج ضمن الرعيل الأول فى المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيه ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف ، فعين معيداً بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرساً فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد.
- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائى ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى ، وحلقة ابحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل (الدكتوراه) فى جميع تخصصات المعهد .

- كان عضواً بارزاً فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات .
- كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيه ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الاسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .
- فى أغسطس ١٩٦٩ ، بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ :أشرف فهمى ، محمد عبد العزيز، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢ .
- عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ .
- فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى "الولد الغبى" بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية ، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه :على أرض سيناء (١٩٧٥) ، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) ، وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥) ومذكرات بدر ٣ (١٩٩٢/٨٩) وسلسة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية) ، وسحر الوثائق - فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ - ١٣٥ دقيقة) ، وآخر أفلامه "سحر ما فات فى كنوز المرئيات" أو " كل مصرى هايسمع اسمه " ومدته ساعتان وربع ، يغطى تاريخ مصر منذ اختراع السينما (١٠٠ سنة) ومن المنتظر عرضه تجارياً فى دور العرض كأول تجربة من نوعها لفيلم تسجيلى كبير .
- حصل على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنة الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير

(السماكين فى قطر) (٦٠ ق) وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨) للفيلم الكبير (ينابيع الشمس) من إخراج جون فينى .

- فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى (الحوت ، الأرقام ، الفم) وفى ١٩٩١/٩٠ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل ، وعضواً بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد كما اختير عضواً للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .
- شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... الخ ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما ، وفى الانشطة النقابية عضواً بلجنة القيد الاستئنافية بنقابة السينمائيين وعضواً بمجلس التأديب بنقابة الممثلين . وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.
- رأس وفد مصر ومثل مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .
- تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦ وشارك فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولى الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان أزمير السينمائى بتركيا عام ١٩٩٨ ، وعضواً بلجنة تحكيم مهرجان السينما الأفريقية فى خريبكة بالمغرب عام ٢٠٠٠ .
- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضاءى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية .

- تولى العمل "مقررا للجنة تطبيق اللوائح بأكاديمية الفنون" .
- عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتلفزيونى .
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبى ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية "الفن المعاصر" التى كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيساً لتحرير "دراسات سينمائية" التى أصدرها المعهد العالى للسينما .
- صدرت من تأليفه عدة كتب :" النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى" (عام١٩٩٣م) و"الكسر النسبى فى الإبهام السينمائى" (عام١٩٩٤ م) و"الفنان السينمائى" (١٩٩٧) ثم كتاب "ألعاب الدراما السينمائية (٢٠٠١) وكتاب "كيف تكسر الايهام فى الافلام " (٢٠٠٢) .
- بدأ نشر إبداعه السينمائى المكتوب فى سلسلة بعنوان " من أدب السرد السينمائى " كان أولها : "ثلج فوق صدور ساخنة" (١٩٩٧) وتحت الطبع منها : عازف الكرباج ، والسيد محفوظ المصرى ، وعشاق الفلنكات ، وفلوس فلوس فلوس .
- تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية وأهمها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التى أصدر منها خمسة عشر مجلداً تضمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام قاربت المائة فيلم (تسجيلى وقصير) مع تنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية ، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى .
- يرأس لجنة حق المؤلف فى نقطة الاتصال الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية التابعة لوزارة التجارة الخارجية ، وعضو المكتب الدائم لحق المؤلف بوزارة الثقافة.

- عضو الجمعية العامة للشركة القابضة للسياحة والاسكان والسينما بوزارة قطاع الاعمال .
- أخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان فى تكريم مهرجان جرش الدولى له عام ٢٠٠١ بمناسبة مرور ٣٠ سنة على أول فيلم تجريبى فى السينما المصرية (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة) من إخراج مدكور ثابت .
- أوردت موسوعة "إيدى ميديا" الفرنسية ضمن أهم الأحداث فى العام فيلم مدكور ثابت "ثورة المكن" فى عام ١٩٦٧ ، وفيلمه التجريبى "حكاية الأصل والصورة" فى عام ١٩٧٠ .
- عرف عنه مطالبته بإلغاء الرقابة منذ بداية رئاسته للرقابة ومن أهم إنجازاته "شورى النقاد" التى يوسع بها دائرة الاستشارة فيما يتعلق بالمواقف المختلف عليها فى الرقابة .

المحتويات

القسم الأول : مداخل إعادة الاكتشاف

- تقديم لدراسات
  صورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت .... إبراهيم فتحى
  (مصر) ٩
- بطاقة الفيلم ١٩٦٩/١٩٧١
  (مصر) ١٧
- تكريم د. مدكور ثابت فى مهرجان جرش الدولى
  مرور ٣٠ سنة على أول فيلم تجريبى
  فى تاريخ السينما المصرية .... منير عبيد
  (لندن) ١٩
- ديالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت
  (تأكيد اللاإيهام مقابل كسر الإيهام) .... جلال الجميعى
  (مصر) ٣٥
- نحو ثقافة سينمائية طليعية موازية :
  حكاية الأصل والصورة
  فى إخراج قصة "نجيب محفوظ" المسماة "صورة".... صلاح السرمينى
  (سوريا/ باريس) ... ٥٥
- دعوة للقراءة الفيلمية فى :
  صورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت .... أشرف راجح
  (مصر) ٧٩
- عندما تبدأ المواجهة من عنوان الفيلم .... وليد أبو بكر
  (رام الله/فلسطين) ٩٢

- الصورة وأخواتها .... رمضان سليم
(ليبيا) ١١٩

- فيلم متفرد فى تاريخ السينما المصرية
كسر الإيهام عند مدكور ثابت .... خالد الزودجالى
(مسقط) ١٣٥

- مرور ثلاثة عقود
على أول محاولة تجريبية فى السينما المصرية
فيلم "صورة" .. عمل ناجح يمزج الخيالى بالواقعى ناجح حسن
(الأردن) ١٥١

القسم الثانى : اشتباك نحو الاكتشاف

- قراءة فيما كتب عن "حكاية الأصل والصورة"
نقد النقد للكسر النسبى للإيهام بامتلاك المعنى مى التلمسانى
(مصر / ڤيينا) ١٦٣

القسم الثالث : دراسات الاكتشاف

- قراءة سوسيولوجية لفيلم وجيل :
تبادلية التجريب فى البنية الدرامية
بين القصة القصيرة والفيلم السينمائى
"صورة" نجيب محفوظ ومدكور ثابت نموذجًا ..... د. حسن عطيه
(مصر) ١٩٥

- مدكور ثابت فى الوصل والفصل
فى حكاية الصورة والأصل .... سيد سعيد
(مصر) ٢٤٥

- تجليات الصورة
قراءة سينمائية من منظور التجريبية الفرنسية
للفيلم المصرى "حكاية الأصل والصورة" .... د. فريدريك دوفو
(فرنسا) ٣١٥

- إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف :
صورة مدكور ثابت .... أسامة القفاش
(مصر) ٣٣٣

ديناميكية صناعة المتخيل
حكاية الأصل والصورة
فى إخراج قصة نجيب محفوظ

- المسماة "صورة".. فاضل الأسود
(مصر) ٣٨٣

- من ملحمية المسرح إلى تجريبية الفيلم
التأطير المسرحى والتاريخى
لصورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت فى السينما فتحى الخراط
(تونس) ٤١٥

- حكاية الأصل والصورة
صورة العالم مسخ
والمتفرجون ممثلون يشاركون فى الجريمة .... د. محمد سيف
(العراق / باريس) ٤٤٥

- القصة القصيرة
صورة .... نجيب محفوظ ٤٦٩

- التعريف بالدكتور مدكور ثابت :
١- من مراهنات الصبا .... خيرى شلبى ٤٨١
٢- السيرة الشخصية للدكتور مدكور ثابت ٤٨٣

رقم الإيداع

٢٠٠٥/١٤٤٩٠

I.S.B.N. 977-01-9776-9

إن القـراءة كـانـت ولاتـزال وسـوف تبقـى، سيـدة مصـادر المعـرفـة، ومبعـث الإلهـام والرؤية الواضحـة .. وعلـى الرغـم مـن ظهـور مصـادر حـديثـة للمعرفة، وبرغـم جاذبيتها ومنافسـتها القـويـة للقـراءة، فإننى مؤمنـة بأن الكلمـة المكتوبة تظـل هى مفتـاح التنميـة البشـرية، والأسـلوب الأمثـل للتعلُّـم، فهـى وعـاء القيم وحـافظـة التـراث، وحـاملـة المبـادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك

الثمن

Bibliotheca Alexandrina
0535009